الأعمال المتكاملة

النقد الأدبى

يحيى الرخاوى



رباعيات و رباعيات

صلاح جاهين

عمر الخيام

نجيب سرور



الأعمال المتكاملة　　　　النقد الأدبى

يحيى الرخاوى

رباعيات و رباعيات



الطبعة الأولى - فبراير ٢٠٠٠

الغلاف
لتصميمات
هشام
هويدى



مركز المحروسة
٤ شارع ٩ب – المعادى
ت: ٣٧٥٢٠٣٣

إهداء

إلى صلاح جاهين

("الـ" مازال معنا أبدا")

لماذا الأعمال المتكاملة ؟

عجزتْ أداة واحدة أن تستوعب "القول الثقيل " الذى حمّلتنى إياه رؤيتى، من خلال الجدل الحى بين ذاتى ومرضاى ودنياىَ، فلجأتُ إلى كل ما أتيح لى من أنغام وأشكال، لكننى لم أكتب إلا مسودات، لذلك كنت أنوى أن يكون العنوان"الأعمال الناقصة" وخاصة أن ترجمة Collected worksأو Collected papers هى "مجموعة أعمال" أو "مجموعة أوراق" فلان، الأمر الذى لا ينبغى أن يسمى كذلك أو ينشر بهذا الاسم، إلا بعد أن يكف صاحبها عن العطاء، أو عن الحياة.

ثم قبل ذلك وبعد ذلك: هل يكتمل شىء أبدا؟

وحين آن أوان الحسم، قررت أن تخرج كل المحاولات كما وصلتْ إليه، ولتكتمل بعدُ أو تتكامل مع غيرها. فكان هذا العنوان "**الأعمال المتكاملة**" أملا فى أن يكون جمّاع المحاولة هو "توجُّهٌ ضام، حولَ محورٍ ما".

يحيى الرخاوى

استهلال

هذه باكورة الأعمال النقدية التى قدّمتها فى ندوات ثقافية (الجمعية المصرية للنقد الأدبى، جمعية الطب النفسى التطورى والعمل الجماعى)، أو قمت بنشرها فى دوريات .

وأحب فى البداية أن أشير إلى أنه على تعدد محاولاتى فى النقد، فإننى دأبت على أن أنفى عن قراءاتى هذه، أنها تنتمى إلى ما يسمّى "**النقد النفسى**"، وهأنذا أعلن أننى فشلت فى مواصلة هذا الزعم، على الرغم من أن له ما يبرره، ولن أعود إلى مناقشة هذه الإشكالة مكتفياً بأن أبين حدود ما أمارسه من نقد على الوجه التالى:

أولا : إن ما أمارسه من نقد لا ينتمى مباشرة أو كثيرا، إلى ما يسمّى التحليل النفسى. وخاصة الفرويدى.

ثانيا: إن أية معلومات نفسية، مهما بلغت مصداقيتها، لا تصلح أن تُعامل باعتبارها المرجعية التى يقاس بها العمل الإبداعى، بل إنها تأخذ منه ، علما ومعرفة عن النفس ، أكثر مما تضيف إليه.

ثالثا: إن اتفاق مصدرين للمعارف (الأدب وعلم النفس هنا كمثال) فى كشف معلومة أو إضافة معرفة، هو نوع من "المصداقية بالاتفاق". أى أن المصدرين قد يدعمان ما وصلا إليه من إضاءة، وإن اختلفت الأداة وزوايا الرؤية.

الفصل الأول

شخصية جاهين
"الفرحانقباضية" *
من رباعياته

---

* نشرت فى صورتها الأولى فى كتاب : "حياتنا والطب النفسى"، دار الغد للثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٧٢- للمؤلف - بعنوان "صلاح جاهين وشخصيته الفرحانقباضية". وقد أجريت تعديلات ليست قليلة فى النسخة الحالية.

/١

مقدمة

لقد أعفانا الشاعر الأديب الرسام الإنسان متعدد المواهب "صلاح جاهين"، من تسمية حالته النفسية، التي تكمن وراء كتاباته ونشاطاته المترامية الخلاقة. فقد طلع علينا في مجلة "صباح الخير" بوصف حالته تلك بهذه الصفة التي استعرتها منه، لأعنون بها هذا المقال. وقد كان صلاح أدق تعبيراً وأشجع موقفا وأكثر صراحة من كثير من المختصين. فقد ذكر أنها حالة "عقلية"، ونحن كثيرا ما نخلط بين "العقلية" و"النفسية". ولعل الفرق لا يتجاوز جرأة بعضنا، وتحفظ الآخرين من المشتغلين بهذه العلوم، أي أن جوهرالحقائق لا يختلف كثيرا[1]، لكنه الفرق بين الشجاعة والتخفي، بين المواجهة والتسويف. المهم أن صلاح جاهين أعفانا من كل هذا، وسمى الحالة بالاسم الأكثر صدقا وصراحة.

ووصف صلاح لشخصيته على أنها"حالة "، وليست "مرضا"[2]، يؤكد مرة أخرى عمق بصيرته؛ إذ أن هذه التسمية تشير ضمنا أننا نتحرك في دائرة السواء مهما تراوح السلوك الظاهري فيما يسمى الشخصية النوابية Cycloid[3]. تلك الشخصية التي يتمثل حضورها في تجليات الإيقاع الحيوي في الإبداع.

والإيقاع الحيوي هو الصفة الأساسية للوجود البشري، بل للوجود كله، وبالتالي فهو ليس مرضا أصلا.

أما لماذا يظهر سلوكيا عند البعض في شكل دورات نوبات المزاج العادية، في حين أنه يصبح مرضيا عند آخرين في شكل نوبات دورية لعديد من الأمراض العضوية (مثل قرحة المعدة، وتقرح القولون، وكثير من الأمراض الجلدية) والنفسية (مثل كل الأمراض الدورية وخاصة الهوس-الاكتئاب) ثم أخيرا يظهر في شكل نوبات إبداع فائق عند فريق ثالث؟ فذلك يتوقف على فرص استيعاب طاقة النبض الحيوي التي تشمل كلا من (١)السماح و (٢) المجال و (٣) الأداة .

فبقدر ما تجد نبضات الإيقاع الحيوى مساحة للطلاقة، وسماحاً بالمحاولة، ومجالا للتشكيل، وأداة للتعبير، يكون تجليها إبداعا وحيوية وصحة، وبقدر تواضع أو ضيق أو انتفاء بعض أو كل هذا، يكون المرض.
وهذا ما ستحاول أن تبينه هذه الدراسة.

/٢

عمق الحزن، وقمة الفرح، ولاَ مرض

يعيش صلاح جاهين عمق الحزن وقمة الفرح فى نوبات معبّرة دالة، وهو يمارس هذه المشاعر فى أوج الصحة.. والفرق بين إطلاق الطاقة دون مرض، وانطلاقها عشوائيا دون حدود أو ضابط هو الفرق بين الإبداع والمرض. ففى طور الهوس مثلا نجد أن الاهتمامات المتعددة لا تصل أبدا إلى أى هدف، أما فى حالة الصحة فهى اهتمامات وملكات تعيد تخليق الواقع وتمتلك قدرة إعادة التنظيم فى مثابرة غائية مبدعة.

وعلى الجانب الآخر فإن ثمَّ فرقاً هائلاً حتى التناقض، بين معايشة الألم مع الاستمرار فى مواجهة الحياة واختراق الصعوبات وبين الاستسلام للحزن مع الانهباط[٤]. الأول يمكن أن يكون قمة الصحة المتمثلة فى اختراق الصعوبات دون إلغاء معايشة الألم الخلاّق، والثانى هو الهزيمة المنسحبة (المسماة الاكتئاب عادة).

ظهر هذا التناوب فى إبداع صلاح جاهين عامة، لكنه يظهر بوجه خاص فى "رباعياته" التى تُمَثل جرعة مكثفة من فكر نابض، تكاد تقترب فى تكاملها من فلسفة حياة بأكملها. وهى تفى بإيضاح هذا التناوب، بين الإقبال والإدبار، أو بين الفرح والانقباض، أو بين الهوس والاكتئاب. وهذا ما التزمتْ به هذه القراءة التى لا تكتمل إلا بالعودة إلى بقية إنتاجه.

وقبل أن نعرض مباشرة لهذا التناوب الخلاق عند صلاح، بين الفرح والاكتئاب، سوف نقدم خلفية عن موقفه الوجودى اليقظ، وحيرته المبدعة

المتسائلة ـ بصفة عامّة ـ مع تركيز خاص على الرباعيات؛ باعتبارها جُمّاع فلسفته فعلا، وهذه الخلفية تُعتبر، بشكل ما، بمثابة التركيب الأساس وراء تناوب الفرح والانقباض؛ مما سوف نتناوله فى الجزء الثانى من هذه الدراسة.

/٣

صلاح: السؤال الحائر والوجود الباحث

١/٣

يعلن صلاح جاهين موقفه الوجودى الحائر بشكل مباشر، فى كثير من إبداعاته، فيبدو وهو يدافع عن قضية وجوده، بكل الصور، وكأنه يدفع تهمة لا يعرفها، فنراه فى "قصاقيص ورق" فى موقف الاتهام، يطلق غناءه وأنينه وهو يدافع عن جريمة لا يعرف أبعادها ولا دوره فيها، وكأنه مسئول عن ذنب وجوده الذى لم يختره، وهو لا يجد تفسيرا لهذا "الشعور بالذنب" الذى يدفعه إلى "المرافعة".. الباكية مرة:

مؤيد بكل أنين الكمنجات فى كل الوجود

العذبة البريئة حيناً:

بتهنينة الأمهات للعيال فى المهود

المَرِحة المنطلقة تارة أخرى:

بصوت القُبل.. وكل ابتسامة بحق وحقيق

فهو يحس أنه فى حياته مهاجَم بغير ذنب، متهم بغير تهمة، أمام أسياد وهميين يريدون نهش لحمه:

سيادى الحدادى اللى حايمة على رمّتى

ولعل هذا الموقف هو الدافع الحقيقى وراء انطلاقه فى كل هذا الإنتاج الفنى الوفير؛ ليواصل معركة الوجود، فهو إما أن يعبر عن صراعاته بهذا الأسلوب، وإما المرض، لذلك نجده ـ دائما ـ يؤكد أهمية التنفيث بالكلام.. وإلا.

ده اللى ما يتكلمش ياكتر همه

وهو يحذّرنا من ترددنا عن الإفصاح عن نشيجنا الداخلى بالغناء

ياعندليب ما تخافش من غنوتك

كتم الغنا هوه اللى حيموتك

وهذا هو ما فعله صلاح، وإن كان يبدو أنه لم يُغنه بدرجة كافية. إن ما يعنيه صلاح هنا بالغناء، إنما يشمل التعبير والإبداع والتناغم معا، وهذا هو المَخرج الحقيقى السليم لزخم الطاقة الذى تتفجر به النفس، ونكرر من جديد أننا ما لم نجد أسلوبا مناسبا ومجالا كافيا ومتلقيا معايِشا لتشكيلات هذه الطاقة الحيوية المتدفقة التى تتجمّع فى الإبداع، وكأنها تجمع خصلات الإشعاع فى بؤرة هذا التخلّق الجديد، فإن مصير هذه النوبات هو التشتت بغير نظام، والضغط بغير توجيه فهو المرض.

٢/٣

واختزال الإبداع باعتباره حلاً لصراع نفسى، هو تسطيح لا يقدّم تفسيرا مناسبا لزخم الإبداع ودوره فى إعادة تشكيل الحياة. وصلاح ـ مثلاـ لا يستعمل إبداعه لمجرد حل الصراع، أو تفريغ طاقة محبوسة، وهو لا يهدف بإبداعه أن يقوم بوظيفة التطهير التى بالغ فى وصف أهميتها أرسطو؛ ذلك أن الإبداع ليس مسألة تفريغ أو تنفيث مثل صمام إناء البخار، وإنما هناك حاجة أصيلة فى الكيان البشرى يمكن أن نطلق عليها: **الحاجة إلى الإبداع**، حاجة تلح فى التعبير فى أية صورة من الصور بالأداة

المتاحة، وإبداع صلاح، هنا بوجه خاص، يسرى عميقا، رصينا، رائقا فى آن، حتى يبدو أنه يروى وجودنا مثلما تذوب الثلوج فى عروق الماء المنساب بين صخور الجبال؛ لتكون السيل المتجمع فى نهير جميل، يصبح مصدرا لرينا، فنبدع بدورنا ما نستطيع، ونحن نتلقاه.

نسمعه معا وهو يشير إلى القصيدة التى ينوى أن يكتبها،القصيدة التى تلوّح له حتى يكتبها، التى تلح عليه أن يكتبها؛ ثم إنه بكل سلاسة الوجود، يكتفى بإعلان هذا التهيؤ الجاهز، ثم يعفى نفسه من قهر الالتزام :

ح اكتبها وان ما كتبتهاش أنا حر

الطير ماهوش ملزوم بالزقزقة.(٥)

هنا تفرقة واضحة بين **كتم الغنا هو اللى حيموتك"** وبين **"الطير ماهوش ملزوم بالزقزقة"**، وكلاهما يشير إلى وظيفة **تدفق الإبداع بشكل يتجاوز مجرد التفريغ والتطهير.**

٣/٣

وإذا أردنا أن نحسن قراءة مثل هذا الإبداع، فلا بد أن نحسن النظر من أكثر من زاوية معا؛ فهذا النوع **من التدفق الإبداعى لا يرفض حلا لصراع، ولا يتعالى على غناء للتطهير، لكنه ينساب أبدا فى أصالة مستقلة بذاتها لذاتها، قبل وبعد هذا كله.**

و صلاح جاهين يكاد ـ فى كثير من الأحيان ـ يتجاوز ذاته وهو يتقمص تاريخ البشرية، فيعلن ـ من خلال ذلك ـ روعة جدل التطور عبر خبرات الأجيال السابقة، حين تتكثف فى ذات متفردة لا تدّعى "الواحدية " المختزلة

فيما هو "أنا أكون"، وإنما تصبح نموذجا لتاريخ البشرية فى اللحظة الراهنة، وهى ممتلئة بكل حركية الوجود متعدد المستويات والوسائل واللغات:

أنا شاب لكن عمرى ولا ألف عام

وحيد ولكن بين ضلوعى زحام

خايف ولكن خوفى منى أنا

أخرس، ولكن قلبى مليان كلام

٤/٣

تساؤلات، ولا إجابة

وهو إذْ يطلب الجواب المحدد لتساؤلاته، يحاول أن يجد مفهوما كاملا واضحا متصلا لكل علامات الاستفهام التى حيَّرَته وأقلقته، ولكنه لا يجد الجواب شافيا، وكثيرا ما لا يجد جوابا ـ أصلا ـ فيقول:

أسأل سؤال والرد يرجع سؤال..؟

واخرج وحيرتى أشد مما دخلت؟

أو :

ده ياما فيه سؤالات من غير ردود؟

وهو يتساءل عن أصل الوجود:

الأصل هوّه الموت ولا الحياة ؟

و عن الإيمان:

قلبى ارتجف وسألنى أأمن بايه؟

أأمن بإيه محتار بقالى زمان؟

و عن ذاته:

دقيت سنين والرد يرجع لى: مين؟

لو كنت عارف مين أنا، كنت أقول؟

وعن حقيقة أعماقه، وما يختفى وراء ظاهره يتساءل:

يامرايتى ياللى بترسمى ضحكتى

ياهلترى دا وش ولا قناع ؟

وحين تحتد أزمة المواجهة بحثا عن إجابات محددة لترجح كفة من كفتى صراع ما، ينتبه صلاح إلى أنه زودها "حبتين "؛ فيحاول أن يقنع نفسه بأن "يفوّت".. فالحياة لاينبغى أن تقاس بهذه المقاييس الحادة، فما بهذا الاستقطاب تحل الصراعات، وليس ثمّ فاصل محدد ـ مثلا ـ بين الصواب والخطأ، بين الصدق والكذب، فيكتب:

وقفت بين شيطين على قنطرة

الكذب فين والصدق فين ياترى؟.

محتار حاموت .الحوت طلعلى وقال

هوّه الكلام يتقاس بالمسطرة ؟

إلا أن هذا "التفويت" لا يحضره بهذه السهولة، إن كان يحضره أصلا، فموقفه الغالب، إن لم يكن الدائم هو موقف المصارع الذى يشق طريق بقائه فى مواجهة حاسمة لحظة بلحظة، فهو يستقبل نهارا جديدا بهذا الموقف:

نهار جديد أنا، قوم نشوف تعمل إيه؟.
أنا قلت ياحتقتلني.. ياح اقتلك

٥/٣

فهو ثائر في البداية، ثائر في النهاية، ولو بالتحطيم:

إقلع غماك ياتور وارفض تلف..
إكسر تروس الساقية واشتم وتف

إلا أن ثورته ليست طفلية أو مثالية، تتمادى في إنكار الواقع، والمغالاة في إمكان المستحيل، فهو ينبه نفسه إلى أنه يستحيل أن يحصل على شيء إلا إذا دفع ثمنه، إلا إذا تنازل عن شيء بالمقابل:

جالك أوان ووقفت موقف وجود
ياتجود بِدَهْ ياقلبي، يابْدَه تجود

وهو يدرك - تماما - أن المسألة لا تنتهي بمجرد وضوح الرؤية، فحتم الاختيار لا يقتصر على التفضيل بين الغايات، بل إنه لازم - أيضا - في انتقاء الوسيلة التي توصل إلى الهدف.. فالحيرة لا تنتهي حتى لو وضحت معالم الطرق، فالاختيار ممتد أبدا:

ولما ييجي النور..واشوف الدروب
أحتار زيادة... أيهم أسلكه..؟

٦/٣
صراع وتحدٍّ وثورة

هذا القلق الوجودي المُلِح، هو الثقل المتذبذب الذي يظل يحرك كفتي الميزان، لتميل إحداهما إما إلى الفرح وإما إلى الانقباض، إما إلى الانطلاق والامتداد، وإما إلى الانهباط والارتداد. وهذا هو البعد الذي سوف

تركز عليه هذه الدراسة، بما لا يعنى أنه البعد الأوحد، ولكنّه الأظهر فى هذه الشخصية بوجه خاص، وفى هذا الإبداع (الرباعيات) بوجه أخص.

٤/

تجليات "الحالة الفرحانْقباضية" على الجانبين.

١/٤

حتم التناوب

تتكرر نوبات الوجود بشكل منتظم، لكن النوبات فى مثل هذه الحالة ليس لها نمط محدد يلزم بالانتظام أو التناوب. فمرة ترجح هذه الكفة وأخرى ترجح تلك، والحزن ينتهى ويحل محله الفرح، والعكس صحيح، أو هو ينتهى من حزن إلى حزن إلى حزن أكبر، ثم إلى فرح يقصر أو يطول، يتكرر. لكن ما يميّز هذه الحالات، هى أنها موقوتة، لها عمر افتراضى محدود عادة، (اللهم إلا إذا أزمنت حيث يتكلسُ الوجود برمّته).

وصلاح جاهين يعرف ذلك بحدسه الفائق، وهو يلتقط إنذارات الاكتئاب، فيحذر من الاستغراق فيه، ثم يذكر نفسه أنه حتى لو لم يستطع أن يتجنب حتميته، فنوبته قصيرة العمر بالضُرورة:

حاسب من الأحزان وحاسب لها
حاسب على رقابيك من حبلها
راح تنتهى، ولابد راح تنتهى
مش انتهت أحزان من قبلها؟

٢/٤

وعلاقة هذا التناوب بفصول السنة وثيقة[٦]، ولكنها غير منتظمة. فليس هناك فصل بذاته عند صلاح جاهين يغلب فيه نوع على الآخر. ولكنّا نلاحظ أن ثَمًّ تغييرا يحدث مع قدوم الربيع أو الشتاء، ولكنه لايحدث فى اتجاه واحد، أى أنه ليس هناك تلازم واضح بين فصل بذاته ودور بذاته، فالمسألة ليست فى أن يدب النشاط ـ مثلا ـ فى فصل الشتاء، ويسود الهمود فى

فصل الصيف، أو تتفتح النفس فى الربيع، وتظلم فى الشتاء أو الخريف. بل إن صلاح يحدد **أن التناسق الأعلى فى لحن الوجود، هو التناسب المتناغم الممتلئ بما هو أهل للامتلاء به**، نسمع هذا الحوار:

الدنيا من غير الربيع ميـّتة

ورقة شجر ضعفانة ومفتفتة

لا ياجدع غلطان تأمل وشوف

زهر الشتا طالع فى عز الشتا

٣/٤

وهو يحس أن الشتاء فصل مفترى عليه، فعلى الرغم مما يتساقط فيه من مظاهر الحياة، فإن هذا لا يعنى أنه فصل الموت، ففى عمق تناسقه مع دورات الطبيعة، لا يمثل الشتاء إلا إحدى دورات الإيقاع الذى لا يكتمل إلا باستمرارية دوراته، فالذى لا يموت فى الشتاء هو هذا الوجود الأعمق للمسيرة الدورية، بغض النظر عمّا يهمد من سلوك ظاهر:

دا حاجات كتير بتموت فى ليل الشتا

لكن حاجات أكثر بترفض تموت

٤/٤

والتناقض بين نبض الطبيعة الحيوى، ونبض الإنسان المواكب هو الذى يزيد حدة المواجهة، حتى تبدو صارخة دالة منذرة.

وجاهين يحاور الربيع تلو الربيع حوارا حيا، متنوعا، دالا:

دخل الربيع يضحك لقانى حزين

نده الربيع على إسمى لم قلت مين؟

حط الربيع أزهاره جنبى وراح

وايش تعمل الأزهار للميتين؟

٤/٥

هنا يحدد صلاح مضاعفات التناقض بين طبيعة كونية تواصل دوراتها المنتظمة، وبين طبيعة بشرية لا تواكب هذا التفتّح المتولّد، فتبدو هامدة ميتة، أو هى كالمتجمّدة، فى مواجهة نبض الكون الحيوى. يجسد صلاح هذه المواجهة فى قوله:

وانا ليه بيمضى ربيع وييجى ربيع

ولسه برضه قلبى حتة خشب

ويستقبل صلاح ربيعاً آخر، فإذا بنسمته "تكوى" بدلا من أن "تنعش"، وبهذا الإلحاح على إظهار **عدم الالتزام** بما شاع - مثلا - أن الربيع فصل الحب، وأن الصيف فصل الخمول، وأن الشتاء فصل الكمون.. إلخ تتنقّل الرباعيات بإبداع خاص، لتصف **تجليات المزاج المختلفة حتى التناقض** مع كل ربيع بشكلٍ مغاير، نسمع معا:

نسمة ربيع لكن بتكوى الوشوش

....

هيه الحياة كده كلها فى الفاشوش؟

٤/٦

الربيع يكوى ، والحياة فى الفاشوش ما دامت دورته لم تواكب دورة الكون، أما إذا اتسقت دورته مع دورة الكون، فإن اللحن يصدح فى كل منهما فى رقصة لا مثيل لها، هذا ما يعلنه صلاح وهو يستقبل الربيع بالهتاف والصياح والفرح والأمل، يستقبله طفلا يولد منتعشا مثيرا لكل ما هو فرحة، وكل ما هو أمل، فيتوحّد به (**يا طفل ياللى ف دمّى**) ليصبحا طفلا واحدا يناغى بعضه بعضا، حتى ترقص بهما السعادة، فتفيض منه وبه إلى درجة أن يحب دود الأرض والغربان:

مرحب ربيع مرحب ربيع مرحبا
يا طفل ياللى فى قلبى ناغى وحبا
عشان عيونك ياصغنن هويت
حتى ديدان الأرض واللـــــغْربا

٧/٤

وهكذا نخلص إلى أن نرى كيف أن صلاح، فى رباعياته خاصة، قد عرّى ـ بحدسه المبدع ـ الطبيعة الدورية لكل من الإنسان والكون، كما أنه قد غاص فى أطوارها إذ تتناسق وتتناغم، وإذ تتحاور وتتجادل، وإذ تتناقض ويواجه بعضها بعضاً، كل ذلك بإيجاز مبدع.

ثم ننتقل لنقرأ معا كيف صوّر كلاً من طورى النبض الحيوى الدورى فى رباعياته. نبدأ بالاكتئاب:

/٥

طور الاكتئاب

١/٥

فى رباعيات جاهين، تكاد تظهر كل أعراض الاكتئاب بلا استثناء، من أول عدم الاكتراث والملل، إلى الشعور بالضياع وفقدان المعنى، إلى الإحساس بتغير الكون وتغير الذات، ثم الميل إلى الانتحار أو العجز عن الانتحار، كل ذلك يتتابع فى صور ـ برغم مرارتها ـ جميلة، جميلة، حتى تجعلنا نحب ما لا يُحَب، أو على الأقل نقترب من صدق معاناة من يعايشها، فى تعاطف متألم قد يخفف عنه، وقد يشجعنا على خوض ما نخشى.

٢/٥

وصلاح يعايش ما آل إليه امتهان الحزن بتسميته باسم مرض (الاكتئاب). وهو يرفض هذا المنطق ويسخر منه؛ لما فيه من مساس بجلال

الحزن، فحين تُختزل الآلام البشرية إلى "لافتة تشخيصية"، تعلّق على "حالة" المريض، دون تمييز لجوانبها الإيجابية، تستأهل المسألة أن يقول فيها صلاح:

ياحزين ياقمقم جـوّه بحر الضياع

حزين أنا زيك وإيه مستطاع

الحزن مابقالهوش جلال ياجدع

الحزن زى البرد زى الصداع!

وهو - فى هذه الفقرة - لا يحتج فقط على اختزال الحزن الجليل ليصبح عَرَضا عابرا مثل البرد أوالصداع، وإنما يشير - ضمنا - إلى أن الحزن الحقيقى ليس فى متناول الفاحص النمطى (الطبيب عادة) فهو يشبهه مثل حزن القمقم فى عمق بحر الضياع، وهو يعلن - فى الوقت ذاته - ما يفرضه هذا الحزن الجاثم من شلل عاجز "وإيه مستطاع"؟

٣/٥

ثم ننتقل إلى مزيد من عينات أعراض الاكتئاب المتنوعة، كما وردت بأبعادها وتفاصيلها فى الرباعيات، فنرى السلبية والتسليم، وهو يعبر عنهما بتجسيد موقف التسيير حتى يكاد يختفى الاختيار تماما. ونلاحظ أن هذا ليس موقفه الوجودى على إطلاقه، وأيضا قد يتراءى وجه شبه فى هذا الموقف التسليمى، مع أبى العلاء أو الخيام، ولكنه لا يقلدهما [٧] . فهو لا يحتج على المسئولين عن وجوده (هذا جناه أبى)، كما أنه لا يهرب من واقعه بالاغتراف من لذة يعرف زيفها، ولكنه يواجه حقيقة الوجود العارية؛ فيسلم نفسه لها غير راض ولا ثائر؛ حتى يبدو سلبيا لأول وهلة.

لكن عمق الرسالة التى يبلغنا إياها تقول غير ذلك. حين نتذكر أن تحديد جانب من الرؤية حتى غاية أعماقه (من منظور جشطالتى)، هو الخطوة اللازمة للتبادل مع نقيضه (تبادل الشكل مع الأرضية)، حتى يمكن أن يكون

تمهيدا لأن يقفز هذا النقيض إلى مقدمة الاختيار. فصلاح ـ هنا ـ إذ يعلن الاستسلام بهذه الصورة القصوى، يكاد يمهد للإيحاء برفضه:

مُـرغم عليك ياصبح مغصوب ياليل

لادخلتها برجليّه، ولا كان لى ميل

شايلنى شيل دخلت أنا فى الحياة

وبكره حاخرج منها شايلنى شيل

٥/٤

وفى حدة الاكتئاب يوجد مرض يسمّى "الشعور بتغيّر العالم من حول المكتئب"، حيث يشعر بتغيّر إدراك الكون والناس[٨]. وصلاح يقول فى ذلك:

والناس مهمّاش ناس بحق وحقيق

٥/٥

كذلك هو يرى ـ فى نوبة الاكتئاب ـ كيف أن كل شىء، مهما تنوعت صور جماله وتجليات لغاته ـ قد صار إلى سواد. وهو إذ يحس بالحزن فى كل ما حوله، فى الناس جميعا، فعيون الناس هى الحزينة، على الرغم من جمالها، أو ترحيبها أو شقائها، ولا يخفى ما فى هذا من "إسقاط" شامل:

أعرف عيون هى الجمال والحسن

واعرف عيون تاخد القلوب بالحضن

وعيون شقية وقاسية وعيون كئيبة

وباحس فيهم كلهم بالحزن...

٦/٥

بل إنه قد يعزو (أو يُسْقِط بلغة الدينامية النفسية) ضيقَه وضجره إلى ما يراه من حزن فى عيون النّاس الذين ينظرون إليه. والرائع فى هذا الحدس الفنى أنه قد جمع بين ما يسمّى أفكار الإشارة (التى تصل أحيانا إلى ضلالات الإشارة) (٩) وبين إسقاط الحزن. بمعنى أن المكتئب ـ عادة ـ ما يكون شديد الحساسية فيتصوّر أن الناس يشيرون إليه، فى حين أنهم لا يفعلون، ولكنّه لا يعزو ذلك إلى حزنهم، أما صلاح فقد كثّف إسقاط الحزن، حتى يشعر هو أن الناس تشير إليه إشفاقا، أو مشاركة.

إيش تطلبى يا نفس فوق كل ده

حظك بيضحك وانتى متنكده

ردت قالت لى النفس: قول للبشر

ما يبصوليش بعيون حزينه كده

وهو يشرح ـ أيضا ـ فى هذه الرباعية، كيف أن الاكتئاب قد انقضّ عليه، دون أى مبرر ظاهر، فحظه يضحك له، وأمانيه قد تحققت جميعا أكثر مما تمنّى، لكن الحزن ينقض عليه، وهو فى قمّة سعادته ورضاه بلا مبرر ظاهر. وعادة ما يزعم الأطباء أن هذا، من ضمن المحكات التى تدل على أن الاكتئاب قد وصل إلى درجة مرَضية، ولكن المسألة ليست بهذه البساطة، فانقضاض الاكتئاب فى قمة لحظة السعادة ـ هو من ناحية ـ إشارة إلى عمق العلاقة بين هذا وذاك، ومن ناحية أخرى، هو مألوف من منظور ثقافى حين يحرم السعيد نفسه من التمادى فى الضحك أو الفرحة، وهو على قمتهما قائلا: "اللهم اجعله خيرا".

ثم إن فى هذه الرباعية إضافة تشير إلى احتمال أنها تتضمن جانبا ثالثا (غير الإسقاط، وغير إظهار انقضاض الاكتئاب فى قمة الفرح)، وهو

أن الإنسان لا يمكن أن يسعد حقيقة وفعلا، إذا ما حقق كل أمانيه، وسعد بحظه من الحياة، فى حين أن الناس فى هم مقيم. إذ لا يمكن أن تكون سعادة الفرد أصيلة ومطلقة فى حين أن من حوله يعايشون الألم أو الحرمان أوالقهر، فعيون الناس الحزينة ـ هنا ـ ليست كذلك نتيجة لإسقاط اكتئاب صلاح عليها فقط، وإنما ـ أيضا ـ لأن فى الحياة ما يتسحق الحزن، ولأنه فى قمة فرحته، لا يستطيع أن ينسى ذلك.

٧/٥

ويزيد الاكتئاب، وتصبح الحياة بلا مبرر ولا معنى، ويرى أن الهم والملل مشترك بين الحيوان والإنسان، لأنها الحياة هكذا. وهو لا يجد مبررا حتى للانتحار، وهذا من أعمق درجات الاكتئاب؛ حيث يستسلم الإنسان، ولايقدر على أى شىء بما فى ذلك إنهاء حياته.. ولا يجد معنى لأى شىء حتى للتخلص من اللامعنى، فيقول:

الدنيا أوضة كبيرة للانتظار

فيها ابن آدم زيه زى الحمار

الهم واحد والملل مشترك

ومفيش حمار بيحاول الانتحار

٨/٥

وأحد أشكال الاكتئاب، يظهر فى شكل الإفراط فى السخرية اللاذعة التى تكون عدمية (أوإعدامية). نرى ذلك حين يسخَر صلاح حتى من الطير فى السماء، ويذكّره بالموت والعفن اللذين ينتظرانه، وكأن صلاح من فرط اكتئابه يرفض أن يرى كائنا حيا مخدوعا بالحياة؛ فالطير مهما طار مزهوا باختراقه السماء، وبالسباحة فى الأعالى، هو كائن له نهاية لو أدركها لهبط إلى جاهين، وإلينا، يشاركنا أحزاننا فى انتظار المصير المحتوم: فى

الطين طعاما للدود. وإن كان الأمر لم يقتصر على التخويف المألوف من أن يأكلنا الدود فى القبر، بل إنه رسم صورة أبشع. حين جعل الطير - وجعلنا ضمنا - نمص الدود كما يمصّنا الدود، هذا تصوير أقسى وأرعب، فمن ناحية هو ينبهنا إلى ما يمكن أن يسمى وعى الموت (وليس فقط الوعى بالموت)، حتى فى القبر. ومن ناحية أخرى، فإنها تذكرة ضمنية بأن الطير -ونحن نمثله - هو الخاسر، حتى فى معركته مع الدود!!.

ياطير ياطاير فى السما طظ فيك

ما تــســفــــتكرش ربنا مصطفيك

برضك بتاكل دود وللطين تعود

تمص فيه ياحلو، ويمص فيك

وهنا - أيضا - إشارة إلى وهم غرور الإنسان بالتفوق؛ حين يصل الأمر إلى أن يتصوّر أنه يقف على قمة هرم الأحياء جميعا، فى كل أنحاء الكون، بل إن الكون مخلوق من أجله، وإذا كان كوبرنيكس قد كسر هذا الوهم من حيث إعادة تحديد موقع الأرض كوكبا تابعا متواضعا، فإن الإنسان لم يستطع بعدُ أن يمارس فضيلة التواضع بشأن نفسه واصطفائه ومركزيته فى الكون عامة، وصلاح جاهين - هنا - يبشر أيضا، ولو بطريق ضمنى، بثورة كوبرنكيسية بشرية، من خلال هذا الإبداع الجميل.

٩/٥

كيف الخلاص؟

فإذا كان طور الاكتئاب بكل هذه المرارة الجاثمة، والسواد المحيط، فكيف الخلاص؟ هل هو فى إحياء الأمل؟ قد ينفع هذا مرة: إذا كانت الحالة هينة، ولكن إذا تكرر الاكتئاب واحتد، فإن ضياع الأمل هو من أخطر مراحله وأقساها، وعلى ذلك، فالجرعات العابرة منه، ليست إلا مسكنا مؤقتا.

شاف الطبيب جرحى وصف لى الأمل

وعطانى منه مقام يادوب ما اندمل

مجروح جديد يا طبيب وجرحى لهيب

ودواك فرغ منى وإيه العمل؟

وصلاح ينبهنا هنا ـ أيضا ـ إلى خطأ شائع بين الأهل، وأحيانا كثيرة بين الأطباء، حين يتطوعون بكل حماسة بالمبادرة بالنصح، والتلويح بالأمل، والحديث عن الغد، ولا فائدة إلا التسكين المؤقت الذى يتبعه ـ أحيانا ـ مزيد من الوحدة، فالغوص فى أعماقٍ أخطر من الاكتئاب.

ويرى صلاح أنه إذا كانت "وصفة الأمل" المسكّنة، لا تفيد إلا لتسكين مؤقت، فإن لمسة حب حانٍ قد تكون هى الدواء الناجع. فصلاح إذ يسأل الطبيب عن حالة قلبه، يردّ الطبيب مشخّصا مداويا:

قالى لقيته مختنق بالدموع

ومالوش دوا غير لمسة من إيد حبيب

ولا أريد أن أدخل فى مزيد من التفاصيل التى قد تفسد حتى هذا الدواء. لكن ينبغى أن أشير ـ أيضا ـ إلى أن المكتئب وهو فى شدة الحاجة إلى من يشعر به، ويحنو عليه، ويراه، ويشاركه، قد لا يستقبل ذلك بترحاب كاف، بل إنه قد يمسخه، ويُفشله، وليس معنى أن "صلاح" ـ هنا ـ قد ذكر وصفة هذا الطبيب الأحذق الذى لم يكتف بالتلويح بالأمل، بل تمادى إلى الإشارة إلى فاعلية الحب الحقيقى، ليس معنى ذلك أنه قد أقر هذا العلاج دون تردد، فالشروط الواجب توافرها فى هذه "اللمسة من إيد حبيب"؛ حتى تعين على الاكتئاب وتخفف منه أو تزيله، هى شروط بالغة الدقة وأيضا الصعوبة، تبدأ

من موضوعية الرؤية، لا مجرد الملاحظة، وعمق التعاطف لا مجرد الشفقة، وصدق المعايشة وعمقها،لا مجرد ظاهر المشاركة. بل إن من يغامر بممارسة ذلك الحب المشارِك مع مكتئب صادق، قد يصاب هو معه بالاكتئاب أكثر مما يشفيه، وهذا وارد؛ لأن هذا النوع من الاكتئاب مُعْدٍ فعلا. فالمسألة تحتاج إلى مزيد من التعاطف والمشاركة الإنسانية، وأحيانًا إلى تنظيم كيميائى مساعد؛ حتى يمكن أن نجتاز الأزمة بقدر الإمكان.

/٦

طور الفرح

١/٦

يتبادل طور الفرح مع طور الاكتئاب ـ كما أشرنا ـ بلا انتظام ملزم، وفى أحيان كثيرة، تكون النقلة مفاجأة قصوى، وغير مبررة بالواقع المحيط أو الأحداث الجارية، وهذا ما يؤكده "صلاح" حين يعلن أنه، فجأة، وبدون مقدمات يصحو من النوم ذات يوم؛ ليجد نفسه بلا هموم[١٠] يجد نفسه وقد غمرها الصفاء، أو أحاطت بها راحة شاملة غير مفَسَّرَة، يغمره شعور رائق، وتمتلئ نفسه بالبهجة والرغبة فى الحياة، والإقبال عليها فيقول:

فى يوم صحيت شاعر براحة وصفا

الهم زال والحزن راح واختفى

ومرة أخرى يصف كيف يأتيه الفرح غامرا، دون مقدمات، مثل لسعة كرباج:

كرباج سعادة وقلبى منه انجلد
رَمَح كأنه حصان ولفّ البلد
ورجع لى نصِّ الليل وسألنى ..ليه
خجلان تقول إنك سعيد يا ولد

وهو ـ هنا ـ يذكرنا كيف نخاف من إعلان فرحنا (اللهم اجعله خيراً) وكيف نخجل من الاعتراف بحقّنا فى السعادة؛ حتى نحتاج إلى سوط يذكّرنا أن السعادة هى انطلاقة إلى الناس، وبهم " وفى البلد"؛ فليس فيها ما يستأهل الخجل أو الإنكار.

٢/٦

وهو ـ فى حالة الفرح ـ يرى الطبيعة مبتهجة مسرورة، حتى يرى فوران صدور الصبايا، نوعا من دلعها الظريف، فيذكرنا كيف كان فى طور الاكتئاب يُسقط حزنه على عيون الناس من حوله، ثم يأتى ـ هنا ـ ليسقط فرحته على الطبيعة ودلعها، الذى يبرر انطلاقة البنت فى رحابها:

ياللى نهيت البنت عن فعلها

قول للطبيعة كمان تبطل دلع.

وهو يمضى فى وصف هذا التناغم الرائق، بين الطبيعة الجذلة والنفس المنطلقة، بأكثر من صورة، فى أكثر من موقع :

غمّض عنيك وارقص بخفّة ودلع

الدنيا هية الشابة وانت الجدع

وتغمره السعادة وتصبح أصوات الطبيعة متسقة رائعة، يجتمع فى رحابها شمل الأحبة، ثم يمتد الإسقاط والتعميم حتى يتساءل: هل كل الناس ـ هكذا ـ سعداء:

مزيكة هادية الكون فيها انغمر

وصيف وليل وعقد فل وسمر

يا هلترى الناس كلهم مبسوطين

ويا هلترى شايفين جمال القمر

ثم هو يمضى يغنى للجمال، ويناشد قلبه أن يرفرف بين ضلوعه، يستبعد احتمالات الهم،بل يئدها قبل أن تولد، وهو يقول:

انشد يا قلبى غنوتك للجمال

وارقص فى صدرى من اليمين للشمال

ماهوش بعيد تفضل لبكره سعيد

دا كل يوم فيه ألف ألف احتمال

٦/٣

وهو ينبهنا ـ هنا ـ إلى عمق "الآن "، وأهميّة "اللحظة"، فى طور الفرح، وأن الأخذ بالمبادرة فى تعميقها، هو من أهم ما يمكن أنْ يطلق ما بها من ثراء واعد، وكأنه بهذا يرد على ما سبق أن أشرنا إليه، فى شرح خطابه لنفسه التى تلغى حقها فى التمتع بنعم الله عليها، قائلا: "حظّك بيضحك، وانتِ متنكّدة"، وكأنه يدعونا إلى أنه بدل أن ننتظر هجوم الغم علينا، ونحن فى قمة فرحتنا (اللهم اجعله خير) علينا أن نسمح بانطلاق احتمالات الحياة بكل زخمها ووعودها، وليس فقط بالتسكين والتطمين الزائف " **دا كل يوم فيه ألف ألف احتمال**".

وهو يشير إلى أن هذا الصدر المفتوح لاحتمالات بلا حصر، هو قادر على أن يقصّر عمر الغم حتى يلغيه قبل أن يبدأ:

والهم قبل ما ييجى يبقى مضى.

٦/٤

وهذه الحال من غلبة الفرحة، والأمل، والانطلاق، لا تلغى الأمل الحقيقى، وإنما تخترقه، حتى لو لاح هذا الألم، وألحّ ليُعلن عنه بالتعبير والتوجع مثلا، أو حتى بالإبداع، فإنه قد يقابل بغلبة الأمل، وفرحة الطفولة الطازجة؛ فينهزم أمامها دون أن يُنكَر أو يختفى.

غمست سنك فى السواد يا قلم

عشان ماتكتب شعر يقطر ألم

مالك جرالك إيه يا مجنون وليه

رسمت وردة وبيت وقلب وعلم؟

وهويردد هذا المعنى من جديد؛ حين لا يطاوعه قلبه أن يشكو

وفتحت قلبى عشان أبوح بالألم

ما خرجش منه غير محبة وسماح

وهنا تجدر الإشارة إلى وعى صلاح بخطأ آخر يرتكبه الأطباء والمعالجون والأهل (مثل تخديره بمجرد التسكين بالأمل)، وهذا الخطأ هو فى المبالغة فى فائدة تشجيع المكتئب على أن يعبّر عن اكتئابه، وأن يصف أعراضه، وكأنه بهذا يفرّج عن نفسه؛ فالبوح بالألم، ليس دائما هو الحل، بل إنه كثيرا ما يضاعف الحالة، حتى أن تجاوز البوح بالألم لصالح معايشة الفرحة، وإطلاق الأمل وتفريعات الاحتمالات يتم تلقائيا مع النقلة إلى الجانب الآخر(جانب الفرح)، كما أشار صلاح هنا" **ما خرجشى منه غير محبة وسماح".**

٥/٦

وتستمر السعادة غامرة وهو بين الناس، ولكنها - أيضا - سعادة داخلية تنمو و تزدهر حتى فى وحدته وبدون سبب، سعادة تخترق حاجز الزمان والمكان، وكأنه يعيش فى بؤرة وعى الكون، إذ يقول:

إيديا فى جيوبى وقلبى طربْ

سارح فى غربة، بس مش مغترب

وحدى ولكن ونسان وماشى كده

وبابتعـــــد ماعرفش أو بـــاقترب

٦/٦

ويدفعه الفرح إلى محاولة التحليق فى سماوات الأمل، وليس المهم فى هذه الأحوال أن يكون تحقيق الأمل بعيد المنال، ولا أن يصل إلى غاية المراد؛ ولكن المهم أن يرتوى بنشوة المحاولة، وكأن الأمل غاية فى ذاته ومصدر للسعادة، بغض النظر عن تحقيقه:

أنا اللى بالأمر المحال اغتوى

شفت القمر نطيت لفوق فى الهوى

طُلته ما طلتوش إيه أنا يهمنى

وليه.. مادام بالنشوة قلبى ارتوى

٧/٦

كما ينتهى الاكتئاب بالزهد فى الحياة، والتفكير فى التخلص منها والانتحار؛ يتصف الهوس فى قمته بحب الحياة فى أى مكان، وفى أية صورة؛ لأنه حب غالب غامر فياض، ينطلق إلى لب الحياة فى أى شىء، وكل شىء، فيصور ذلك لنا بقوله:

أحب أعيش ولو أعيش فى الغابات

أصحى كما ولدتنى أمى وَبَات

طائر، حِوان، حشرة، بشر، بس اعيش

ما احلى الحياة حتى فى هيئة نبات

/٧

خلاصة القول:

هذا هو صلاح ينبض بالحياة، ويصف لنا أعماق أعماق وجوده، وهو يترنح بين الحزن والفرح؛ فيكاد يغرى الناس أن يحزنوا مثل هذا الحزن، حتى بمغامرة المرض، ثم هو يكاد يصوّر لنا أن مكافأة من يجرؤ فيحزن، هى أن يغمره فرحٌ طاغ ليس كمثله شىء.

هذا هو الحزن الأصيل بكل جلاله،

ثم هو الفرح الطاغى بكل زخمه،

فى شخص واحد بكل حيرته وثورته وفنه ونبوغه .

وصلاح يعلّمنا، أو هو يحذّرنا، أن يكون هدفنا الأول ـ نحن الأطباء ـ من وصف الحالات النفسية، هو أن ننتهى إلى تعليق لافتة لها اسم لاتينى؛ إذ إنه لا يترتب على ذلك، إلا ما هو تجريد للمشاعر الإنسانية من روعتها وجلالها، لتصبح ـ فعلا ـ مثل البرد أو الصداع.

هذا هو، وهو وجه رائع يفيض أصالة وإبداعا، وفى الوقت ذاته، فهو وجه فرحانقباضى، نابض مبدع، يعلمنا كيف نحرص على التناغم مع الإيقاع الحيوى الذى لا يكون مرضا إلا إذا كان الحزن مقيتا ومُشلا أو كان الفرح هيجة زائطة مشتّتة.

هوامش الفصل الأول

(١) كتبت هذه الفقرة فى فترة حماسة باكرة، منذ ربع قرن، وكانت للنشر فى مجلة **الصحة النفسية**. وأظن أننى كنت - حينذاك - أحاول تقريب كلمة "العقلية" من الناس؛ حتى لا تظل تصنيفاً منفرا. لكننى الآن أتراجع لأن التفرقة واجبة، وباختصار: فإن ما يسمى الأمراض النفسية (أو العصاب) هو نوع من **فرط العادية**، حتى المعاناة، فالإعاقة. أما ما يسمى الأمراض العقلية (أو الذهان) فهو فشل كل من النموذج العادى للحياة مع إجهاض محاولات التجاوز (الإبداع) فى آن واحد.

(٢) فى التقسيمات الأحدث فى الأمراض النفسية (مثل التقسيم الأمريكى الرابع ١٩٨٩، أو التقسيم العالمى العاشر ١٩٩٠) ، لا تستعمل كلمة مرض كثيراً، وإنما تستعمل كلمات مثل اضطراب Disorder أو زملة ، Syndrome، أو يكتب الاسم مباشرة دون صفة. وكل هذا يشير إلى صعوبة تسمية الأمراض النفسية باسم مرض، إشارة إلى صعوبة تحديد خط فاصل بين السواء والمرض، ولم يستعمل لفظ **حالة** "حديثا إلا التقسيم المصرى (١٩٧٥) بالنسبة إلى حالات البارانويا، وهو تناقض غريب؛ لأنه يصف واحدا من أشد الأمراض العقلية، وهو البارانويا، بصفة حالة.

(٣) اقترح المؤلف أن يمتد مفهوم الشخصية النوابية، ليشمل ما هو أكثر من التراوح بين طورى الهوس والاكتئاب. لأن التراوح قد يشاهَد - فى الصحة والاضطراب على حد سواء - بين أى قطبين يمثلان تناقضا سلوكيا، ولكن يكمل أحدهما الآخر فى **دائرة نوابية**، فالمرح مع الاكتئاب إذ يتناوبان يكوّنان دائرة لا تكتمل إلا بهما معا.

ويعتبر التناوب صحّيا إذا كان مظهرا لتحقيق" النبض الدورى الحيوى " (=الإيقاع الحيوى Biorhythm) فى كفاءة مناسبة. أما التناوب العنيف المعطّل أو المهدِّد بالتفسخ، فهو المثير للمعاناة المفرطة وهو ما يسمّى مرضا.

وقد فَصَّلَ المؤلف هذا الفرض، بعد أن استعار لفظ "**الفرحانقباضية**" من صلاح جاهين، فى مؤلفه "**دراسة فى علم السيكوباثولوجى**" (١٩٧٩) ص ٤٧٧، ثم أضاف إليه نوعين آخرين على القياس نفسه، وبالاشتقاق نفسه : النوع الأول الشخصية "**المُغير انسحابية**"؛ حيث تتراوح نوابيتها بين الإغارة والإقدام، فى مقابل الانسحاب والهرب، أما النوع الثانى فهو **الشخصية الشكاحتوائية**، والتى تتراوح نوابيتها بين الشك التوجسى **الحذر النافر من الآخر**، فى مقابل **الاحتواء الالتهامى**؛ سعيا إلى ما يتصوّره أمنا، *وكأن الأمن سوف يتحقق بإلغاء الآخر بهذا الاحتواء*.

[انظر - أيضاً - الفصل الثانى: رباعيات سرور] للمزيد .

(٤) **الانهباط**: هى الكلمة التى اقترحها الأستاذ المرحوم أ.د. عبد العزيز القوصى؛ لتكون بديلاً عن كلمة الاكتئاب؛ حتى لا نستعمل الكلمة نفسها فى السواء والمرض، بمعنى أنه إذا وصل الاكتئاب إلى درجة مرضية، سمى انهباطاً. وهكذا نحفظ للاكتئاب حقه فى التواجد كحالة سوية، وقد أوردتها هنا لاحقا، وإن كنت لم ألتزم باستعمال كلمة الاكتئاب فيما هو صحّة فقط.

(٥) أضيفت هذه الفقرة فى الطبعة الحالية، والقصيدة تقول:

فى يوم من الأيام راح اكتب قصيدة

عن قطتى، عن الكمنجة الشريدة

عن نخلتين فوق العلالى السعيدة

عن العنب عن الهدوم الجديدة

عن طفل بقميص نوم

عن قوس بعد الصلا فى العيد

عن طرطشات البحر ح اكتب يوم

ح اكتب قصيدة

ح أكتبها وإن ما كتبتهاش أنا حر

الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة

(٦) استُحدِث مؤخرا فى تقسيمات الأمراض النفسية الأحدث، (التقسيم العالمى العاشر، والتقسيم الأمريكى الرابع) اضطراب يشير إلى هذه العلاقة، بين فصول السنة، وبين الاضطرابات الوجدانية، واسمه **الاضطراب الوجدانى الموسمى**Seasonal Affective Disorder. وهو يشير من حيث المبدأ، إلى أهمية هذه العلاقة مع الفصول، ولكنّه لا ينفى مثل هذه العلاقة الدورية الفصلية مع الاضطرابات الوجدانية الأخرى، ولا عن الاضطرابات الدورية عامّة، سواء كانت وجدانية، أو غير ذلك.

وقد وضعتُ لذلك فرضا يفترض أن هذه الاضطرابات تنشأ، حين لا تتوافق دورات الإنسان الفَصلْية، مع دورات الكون الطقسية، وبتعبير أدبى: "حين تتفتّح الزهور فى الربيع، ولا يتفتّح الإنسان معها، أو لا يتفتح بسرعتها، أو يزداد انغلاقا فى مواجهتها"، يحدث الاضطراب وخاصّة النوع الوجدانى منه.

(٧) انظر الفصل الثانى، وقارن بالخيام.

(٨) من أعراض هذا النوع من الاكتئاب، عرض يسمّى "الإحساس بتغيّر الذات" depersonalization أو "تغيّر الكون" drealization ، وهو إحساس متميّز يعلن أن عملية الإدراك قد اعتراها تغير نوعى كلّى يشير إلى بيولوجية العملية وعمقها، وقد وصفتُ ذلك شعراً:

زُلزلت الأرض...فى سكرة موت، أو صحوة بعث،

حدث *"الشىء"، "شىءٌ ما قد حدث اليوم، سقط الهرم الاكبر.*

والثدى الجبل الرملى تزحف كثبانه، تكتم أنفاس وليدٍ كهل،

يرقص مذبوحا *فى المهد اللحد، واللبن الحامض زاد* مرارة،

وتغيّر شكل الناس، ليسوا ناس الأمس،

....وتغيّر إحساسى بكيانى: أنا منْ؟ كيفَ؟ وكمْ؟ .

من ذاك الكائن يلبس جلدى؟؟. من صاحب هذا الصوت؟ هل حقا أنا يتكَلّم؟ وتغيّر وجه حياتى، واختفت الأبعاد، فتحت أبوابى، رق غشائى، قُلبت صفحات كتابى، وتناثرت الأسرار.

(دراسة فى علم السيكوباثولوجى: "سر اللعبة"، ص ٨٤١ ، القاهرة ١٩٧٩).

(٩) عَرَض أفكار الإشارة ideas of reference يعنى شعور المريض أنه محطّ أنظار الناس، بدرجة أكبر من الواقع، وأحيانا يصل الأمر إلى تصوّر أنهم يشيرون إليه إذْ يمرّ أمامهم مثلا، وقد تكون مجرد أفكار قابلة للتصحيح، ولكن قد يصل الأمر إلى اعتقاد راسخ بأن ذلك يحدث فعلا، وأنه يترتب عليه مترتبات أخرى، مما لا يمكن تصحيحه أصلا، ويسمّى حينئذ ضلالات الإشارة delusions of reference.

(١٠) بداية هذه الاضطرابات الوجدانية الدورية تكون - عادة - مفاجأة، وبلا سبب ظاهر فى المحيط الذى يحيط به، وكذلك يحدث الانتقال من طور الاكتئاب إلى طور الهوس فجأة، وهذا هو ما وصفته فى ديوان سر اللعبة قائلا:

انقشع غمام الضيق،

وشعاع الفجر يدغدغنى، حتى أشرق نور الشمس، بين ضلوعى

وصفا القلب، رقصت أرجاء الكون.

إلى أن قلت:

رقصت حبّات الرمل،

وتعانق ورق الأشجار،

وسرت قطرات الحب..من طين الأرض إلى غصن الوردة

، وتفتحت الأزهار، داخل قلبى، فى قلب الكون...إلخ.

(دراسة فى علم السيكوباثولوجى: "سر اللعبة"، ص٨٤٤، القاهرة ١٩٧٩).

الفصل الثانى

قراءة في:

رباعيات الخيام ، وسرور، وجاهين

(دراسة مقارنة)

الخيام: نار الألم... وأمل الغيبوبة

سرور: الهجوم الدفاعى... ومرارة المعركة

جاهين: اختيار الطيبة.. والحيرة الودود

مقدمة

تناولت - فى الفصل السابق - رباعيات صلاح جاهين من منطلق شخصيته، وارتباط ما جاء فى الرباعيات بما أسماه هو "حالته الفرحانقباضية". والواقع أنه كان تناولا لصلاح جاهين من خلال رباعياته أكثر منه تناولا مباشرا للرباعيات. وإذا كان العمل الأدبى ليس إلا نتاج صاحبه، فهو ليس - بالضرورة - هو هو صاحبه. وحتى إن كان دالا على جانب منه، فهو على أية حال ليس كل صاحبه. وبألفاظ أخرى، فإنه لا يجوز أن نفترض جانبا معينا من شخصية المبدع؛ استلهاما من بعض رأى أبداه هنا أو هناك، فى سياق يختلف باختلاف العمل الخاص الذى يبدعه، بالقدر ذاته الذى لا يجوز أن نتصور أن جُمّاع أعمال المبدع هى دالّة - بالضرورة على مجمل شخصيته.

لكل ذلك.. أردت أن أحدد دراستى هذه المرة بعمل محدد من خلال إيحاءات هذا العمل المتعددة وثرائه، هو دون سواه، بمعنى أننى سوف أتعامل مع **العمل باعتباره شخصا مستقلا قائماً بذاته**. و هذا لا يعنى أنى نحّيتُ شخص المبدع جانبا طول الوقت، فما زلت أرى فى جاهين الشخص صفة "النوابية" فى أعماله ورباعياته بوجه خاص. ولعل هذه الرؤية - كما ذكرت - كانت من أهم ما هدانى إلى اكتشاف الطبيعة الدورية للوجود البشرى كله، تلك الطبيعة التى كادت تُقهر فى عصرنا المتعجّل المسطح، بما صرنا إليه من اختزال جعلنا، **وكأننا نعيش بما نعرف أو نتصوّر، عن العالم وعن أنفسنا، لا بما هو نحن.**

وقد أتاحت لى هذه الدراسة الجديدة لرباعيات جاهين فرصة التراجع النسبى عن تمييز صلاح جاهين بالظاهرة الفرحانقاضية، تمييزا يبدو وكأنه أحاط بما هو[1] وكذلك عن ربط الشخصية المبدعة بالعمل المبدع، ربطا مباشرا، يتحدث عن أعراض بذاتها[2] كما أتيحت لى فرصة دراسة مقارنة،

من خلال تكليفى بأن أكون أحد أفراد حلقة مناقشة، فى الندوة الثقافية الشهرية التى عقدتها جمعية الطب النفسى التطورى فى ديسمبر ١٩٨١، عن رباعيات صلاح جاهين، فكان هذا العمل الذى خرج بهذه الصورة التى تصورت أنها أقرب إلى **"مسودة" للنقاش فى ندوة منها إلى دراسة منهجية مقارنة**[٣].

" ريح العمل" أو "روح العمل".

هذه دراسة مقارنة بالمعنى المحدود الذى يمكن أن يسمح به هذا الحيز المحدود، بل إن الداعى إلى المقارنة أصلا، وهو "الشكل" (الرباعيات)، ليس كافيا لتبرير المقارنة، وإلا لكان واردا أن نقارن المواويل بعضها ببعض، لمجرد أنها أخذت شكلا رباعيا أو خماسيا. ومع ذلك فهناك مجال طيب للمقارنة، مع الحذر الشديد من المفاضلة.

وأبدأ بطرح ما وصلنى من الأعمال الثلاثة، بما يمكن أن أسميه، الفرض المبدئى، أو منطلق الرؤية الشاملة.

فأبدأ برباعيات الخيام [٤]- وهى أقدمها وأشهرها مما يعطيها حق السبق، وغلبة التسطيح معا - خاصة وهى مترجمة - وهى رباعيات مليئة بالتكرار والإصرار.

وقد وصلتنى من هذه الرباعيات جملة مفيدة، هى بمثابة "فرض" هذه الدراسة، جملة تقول:

" إنى أتقلب على جمر الألم، واليقين أقرب إلى المستحيل.
الحيرة مؤلمة شريفة، والموت ذو وجه قبيح، ولكنه حقيقة راسخة، والخمر غسيل الروح.
وما دام الأمر كذلك، فاللذة واجبة إذا كان عندكم ــ يا خلق الله ــ نظر، فافعلوا ما لم أستطعه، والله غفور رحيم على الرغم من أنف الكاس والطاس والكُهّان والوصاة جميعا".

كما وصلتنى رباعيات نجيب سرور(٥) مثل السوط الصلب المخشوشن المحمى طرفه بالنار، حتى احمرّ جمرا، وقد غُمس فى سُمٍّ ناجع، يلهب ويُدمى ويُوقظنا ويفزعنا بتلاحق لا يسمح حتى باستيعاب الألم، ثم يتركنا ليسرى السم فى موتنا لعلنا نستيقظ (باعتباره "ناجعا"[٦])، أو فلندفع الثمن ونحن نستنشق ترابَ، وعفن وجودنا القبيح القذر.

قرأت فى رباعيات سرور هذه الجملة، التى هى أيضا بمثابة الفرضْ:

" أنا وحيد يا أولاد القحبة، وأنتم عميان قساة وكل منكم مشروع خائن، إن لم يكن قد خان بعد وأخص بالذكر اليهود والأغنياء، أولاد الكلب السفاحين.

القتل والصمت والجنون هو جزاؤكم العادل، لو أنكم تهاونتم معهم، أو نسيتم ما هو أنتم.

وأبو العلاء أحكم كل حكماء العصور.

وحتى القبر لن يرحمكم. خذوها الجلدة تلو الْجُلدة ـ الرباعية تلو الرباعية .

أنا لست محتارا أصلا؛ فقضيتى ساطعة كالشمس :

إنكم أغبياء سفاحين وأنا وحيد مكلوم أنزف قيحا، ليتناثر قذى فى عيونكم".

أما جاهين فهو لم يقف خطيبا فينا أصلا، بل أخذ يناجى نفسه على مسمع منا، يهدهدها ويهدهدنا. لم يدْعُ إلى اللذة كحل سحرى، ولم يقدس "الآن" شكا فى كل احتمال آخر، وفى الوقت ذاته هو لم يلهب ظهر أحد، أو يبصق فى وجه عابر مهما عاش وحدة مرارة الهجر أو القسوة أو التغافل،

كذلك مهما طالت عليه حيرته، وأحاطته مخاوفه. جاءت جملته المفيدة (الفرض) كما وصلتنى من رباعياته تقول:

" محتار بحق، وأحبكم مهما فعلتم، والموت ثقيل الظل، ولست قادرا على الكره أو القسوة أو القتل، مهما غمرنى الحزن.. قلت لكم: أحبكم .. وسأموت وسطكم فهل تسمحون أن أحيا بينكم؟ بكم؟ حزينا فرحا مثل الطقس والفصول ودورات الليل والنهار أستأذنكم أن تقبلونى؛ حتى يحين حينى.. ولنفرح معاً كلما أمكن ذلك، ويبدو أنه ممكن... ولكن.. لماذا كل هذا؟ ومع ذلك فيمكن أن نعيش، لم لا؟"

هكذا منذ البداية وجدت أن الرباعيات الثلاث تقول كل منها شيئا مختلفا، وأن الفروق ليست هينة ولا ثانوية، وفى الوقت ذاته، لعلها تكمل بعضها بعضا **ليعلمنا الأدب ماهية النفس؛ فى نغم موقظ بديع الألم، حاد الإفاقة.**

ولكى يستطيع القارىء أن يستوعب ما وصلنى من كل من الأعمال الثلاثة؛ أبدأ بأن أبين له إجمالا الأبعاد النظرية[٧] التى استهديت بها فى هذه الدراسة، وهى:

أولاً: بُعد النماء المستمر فى الكائن البشرى (المدارس النفسية القائلة باطراد نمو الإنسان طوال عمره حتى الموت، مثل إريك إريكسون والنظرية التطورية الإيقاعية للرخاوى[٨]).

ثانياً: بُعد "الأمان الأساس"Basic Trust، فى مقابل "التوجس الأساس"Basic Mistrust، [٧] وهو البعد الذى يعزى إلى إريك إريكسون خاصة، ويصف أول مراحل النمو، ويظل يؤثر فينا طول العمر.

ثالثاً: بُعد تطور العلاقة بالموضوع، من المرحلة المنفردة (الشيزيدية)،

إلى المرحلة الكرّفرّية [٩] (التوجسية البارانوية) إلى المرحلة العلاقاتية المزودجة (الاكتئابية)[١٠].

رابعاً: بُعد التناوب بين الإبداع من جهة، والإمراض (السيكوباثولوجى) من جهة أخرى. بمعنى أن الطاقة الانسانية التى لا تجد مجالا وأدوات لتحقق بها مسيرة النمو الذاتى أو الإبداع، قد تضغط مرتدة حتى تُشتت الكيان البشرى فيما هو مرض (وهذا ما أفَضْنَا فيه فى الفصل الأول).

ونستطيع أن نعرض الاحتمالات الممكنة المبنية على هذه الأبعاد متكاملة فيما يتعلق بموضوع هذه الدراسة على الوجه التالى:

أولا: من وجهة نظر أزمات النمو البادئة.

(إريك إيكسون: الأمان فى مقابل اللاأمان):

الاحتمال الأول :

أثناء نمو الطفل باكرا، وأيضا فى تكرار أزمات نموّه اللاحقة، قد تنقص "جرعة **الأمان الأساس**[٧] " بدرجة تفسر هذا الموقف الذى **يحن إلى اللذة أبدا، ويرفض الألم ابتداء،** فينتج عن نقص جرعة الأمان هذا حرمان نسبى، يظل مثيرا حافزا لصاحبه أن يسعى طول الوقت لإروائه أو لتخطيه أيهما أمكن. ولا ينشأ عن ذلك فرط فى التوجس بقدر ما تظل المسألة تدور حول تعويض ما فات من حرمان، بالسعى إلى الاعتماد (الرضاعة العاطفية)، حتى ولو أدى ذلك إلى محاولة الرجوع إلى الخلف، أى النكوص إلى مرحلة سابقة من النمو، تسمح بشبع تعويضىّ من لذةٍ ما.

وأرى أن **هذا هو الموقف هو ما تعلنه رباعيات الخيام** أساسا، وهو ما يمكن إيجازه فيما يلى:

"جرعة أمان ناقصة منذ البداية (بداية النمو)، تصبح دافعاً ملحاً لتعويض واعدٍ باللذة والراحة. كما تظهر فى شكل هرب متواصل، بعيدا عن ألم مواجهة الواقع (المرفوض ابتداء)؛ مما يلهب السعى من جديد إلى الاستزادة من اللذة (الأمان)؛ فتتجلى من خلال هذا وذاك مظاهر ذلك الجوع الملِحّ إلى طلب أمان اعتمادى نسبيا، يسمى أحيانا "الحب"، كما يتجلى فى مظاهر الجوع العاطفى فى صوره المختلفة.

الاحتمال الثانى:

هو أن يمر الشخص ـ ناميا ـ بخبرة التثبيت المفرط، على جرعة مفرطة من **التوجس**، (الذى هو ليس مجرد انعكاس لنقص الأمان)؛ مما يترتب عليه الإفراط التعويضى فى تكوين علاقات متشككة ومستريبة وحذرة ومتحفزة تجاه العالم الخارجى (دون إلغائه أو التراجع عنه). ويظل هذا الموقف يمثل دفعا متواصلا فى مواجهة العالم المتحفز بالضرورة (كما يراه)، وهذا هو الحل الظاهر فى رباعيات سرور:

"جرعة أمان ضئيلة ، تختفى بعيدا عن التناول لتثير مبالغة فى التوجس لدرجة مفرطة متضخمة غامرة، تبرر الهجوم الدفاعى، الكرّفرّى "المتلاحق".

أما **الاحتمال الثالث:**

فهو الحصول على كل من **الأمان والتوجس** بجرعة مناسبة ومتبادلة ومتداخلة، دون أن يستطيع الشخص (الطفل أساسا) أن يلغى أيا منهما لحساب الأخرى. وفى الوقت ذاته، دون أن يستطيع التوليف بينهما مباشرة فى وحدة أعلى، ويظل يتحرك بينهما فى محاولات جاهدة ومتصاعدة،

فيتواصل النمو، أو يُستهدف للمرض، من خلال نجاحٍ أو فشل هذا السعى الدائب، والتناوب المتلاحق الساعى للتجاوز. وينتج عن هذا السعى المتجاوز ما يسمّى "جدل النمو" فى دورات متصاعدة[11].

وأثناء هذا السعى المستمر ، يتم التبادل والجدل بين الجرعتين (بين الأمان والتوجس)، كما تعِدُ الحركة الخلاّقة بإعادة المحاولة، حتى لو تكرر الفشل فى صورة المرض.

ورباعيات صلاح جاهين تعلن من خلال هذا المنظور: "تناسب جرعتى الأمان والتوجس"، مع غلبة الأولى، وحركية الاثنتين معا، فى تناول نشط، و محاولة خلاقة.

هذا ـ من وجهة نظر المرحلة الأولى من النمو ـ عند إريك إريكسون، أى تنويعات وتجليات علاقة جرعتى الأمان واللاأمان عند الطفل، ومن ثَم فى أشكال الإبداع المختلفة (ناهيك عن نوعيات الشخصية وأنواع الاضطراب).

ثانيا: من وجهة نظر أزمات النمو البادئة.

(مدرسةالعلاقة بالموضوغ: جانترب أساسا):

أولا: غلبة الميل إلى "إلغاء الموضوع"؛ وذلك بالانسحاب الملِحّ بعيدا عن عمل علاقة أصلا، وذلك بالتثبيت على الموقف الفردى المنسحب من، والمتجنّب لـ "الموضوع"، وهو ما يسمى بموقف "اللاموضوع"، أو الموقف الشيزيدى[12]. ويترتب على ذلك السعى المتصل إلى موضوع خيالى بديل، والذى عادة ما يكون موضوعا أسهل، باعتباره تحت أمر وإذن خيال واعد باللذة، مغلف بأحلام النكوص (العودة إلى الرحم، الجنّة).

وهذا هو ما يغلب على رباعيات الخيام.

ثانيا:يتواجد الموضوع ماثلا بشكل حقيقى، ولكن بصفته تهديدا موضوعيا ماثلا "للذات"، وللتفرد، والحرية. هنا تنشأ علاقة بالموضوع، لكنّها علاقة مصبوغة بمبدأ "الكر والفر" طول الوقت.

وهذا هو ما يغلب على رباعيات سرور.

ثالثا: يتواجد الموضوع بما هو، أى بجانبيه المحب والمهدِّد معا، فيصبح مصدرا للأمان وللحب وفى الوقت ذاته، تهديدا بالهجر فالهلاك. وهنا يصبح نوع الوجود الغالب هو ثنائية الوجدان بمعناها الإيجابى (موضوعية الحب وتحمّل الغموض، وحركية وجدل التناقض).

وهذاهو ما يغلب على رباعيات جاهين.

على أن ما تقدّم لا يعنى أن التثبيت عند أى من هذه المراحل مرتبط ارتباطا مباشرا بالإبداع، إذ أن ترجيح التثبيت عند مرحلة بذاتها يشير إلى نوع الإبداع ودوافعه حين يكون هذا الإبداع وسيلة للتعويض والتجاوز لآثار هذا التثبيت المعوّقة، وهذه التثبيتات فى تجلياتها السلبية، إنما تَظْهَرُ فى صورة أمراض واضطرابات نفسية[١٣].

(تبدو هذه المقدمة مختصرة بشكل قد يحتاج إلى الرجوع إلى الملحق-١- (ص ١١٥ ـ ١١٨) لمزيد من الإيضاح.

وقد يستحسن بعض القراء الرجوع إليه قبل المضى فى قراءة الدراسة النقدية المقارنة).

الجزء الأول: رباعيات **عمر الخيام**

نار الألم وأمل الغيبوبة

ذكرنا فرض أن الخيام (*ما هو فى رباعياته لا أكثر ولا أقل*) لم يجرع من كأس الأمان الأولى، ما طمأنه إلى قدرته على الاستمرار، وفى الوقت ذاته، لم يلجأ إلى كأس التوجس العدوانى كبديل يطفىء به حرمانه؛ فظل يلح فى"الرجوع" لإعادة المحاولة وأخْذِ حقه مما أسماه وصوّره على أنه اللذة، فلم يستطع دائما (أو : لم يستطع أصلا)، فراح يدعونا إلى ذلك بالنيابة، ثم تحمس حتى كاد يرى أن اللذة هى الترياق والحل.

يقف الخيام وهو يمسك بكأس الخمر المصنوع من جمجمة الشاة، وساق الفقير، والذى سيُصنع مثله من أوصاله بعد قليل.

١ ـ رأيت خزافا رحاه تدور

يجدّ فى صوغ دنان الخمور

كأنه يخلط فى طينها

جمجمة الشاة بساق الفقير.

(٥٤/٥٨) (١٤)

٢ ـ ورّ أوصالى بها قبلما

يُصاغُ دنُّ الخمر من تربها.

(٣/٣٥)

ويقف الخيام على المنبر (البار!!) المصنوع من شوك الألم، وخلاصة الأحزان ليخطب فى الناس ألا يضيعوا وقتهم فى الحصول على ما هو

زائل، بل هو يكاد ينصحهم ألا يتألموا أصلا (إن أمكن). فإن فعلوا أو هُدِّدُوا، فليشربوا لينسوا، وليشربوا ليفيقوا، وليشربوا لينطلقوا. وهنا يجدر بنا أن نلاحظ ابتداءً:

أولا: إن الدعوة إلى اللذة لا تعلن أن صاحبها يعرفها أو يعايشها بالضرورة، ولكنها تعلن ـ أساسا ـ أنه يتمناها ويرجوها، وتكرار مثل هذه الدعوة كما هى الحال فى رباعيات الخيام؛ يؤكد أن هذه الأمنية لم تتحقق، وربما لن تتحقق له (على الرغم من فرط اشتياقه لها).

ثانيا: إن الخيام لم يدعُ نفسه إلى اللذة بقدر ما دعا الناس إليها فى شكل الواعظ الحكيم، وكأنه يئس ـ شخصيا ـ من الحصول عليها، فأمِل أن يتعظ غيره من عجزه عن التمتع بها؛ ربما نتيجة لفرط حزنه وتراكم آلامه، بل إن دعوته لنفسه بدت وكأنها ـ أساسا ـ دعوة لنا دون نفسه.

ثالثا: نظراً إلى أن الخيام لم يخاطب نفسه بقدر ما خاطبنا نحن، فهو لم يعلن أبعاد وعمق داخله (مثل جاهين)، وإنما راح يعلن استقباله للواقع كما يبدو فى الخارج أساساً. كذلك هو لم يحم ذاته وصورتها بالاستغراق فى الفخر بها (مثل سرور)، فجاء حديث النفس إما تبريرا للذة، وإما استغفارا لذنب، وإما إعلانا لحزن، وإما تململا من حيرة، وكأن " الألم " من هذه المواجهة كان أكبر من السماح بمواجهتها أو اختراقها. كما أن " الخوف من الألم" كان أضخم من السماح بالفخر بالذات.

رابعا: إن الخيام كان يسابق الزمن، وبالذات يسابق الموت، فهو يريد أن يعبَّ قدر ما يستطيع، مما يتصور أنه يستطيعه، قبل فوات الأوان:

١ ـ إشرب فهذا اليوم إن أدبرتْ

به الليالى لم يُعِدْه القدر.

(٤٨/٣٠)

٢ ــ الموت حق. لست أخشى الردى

وإنما أخشى فوات الأوان.

(٧٢/١٠٢)

خامسا: إن الدافع الآخر ـ بعد الهرب من الألم ـ لدعوته إلى النهل من نهر اللذة هو الجهل (الشريف) بالمصير. فمادمنا لا نعرف، فلننهل مما نعرف. من هنا تضخمت عنده قيمة " الهنا والآن"، بما يفيد اللذة الأضمن.

جولة للاستشهاد

نقول إن الملاحَظ فى رباعيات الخيام، أنها تعلن أن فرط الألم، والخوف منه، هما نتيجة مباشرة لنقص جرعة الأمن الأساسية. كما نلاحظ أن أيا من طلب اللذة أو الدعوة إليها، يبدو باعتباره التصور النابع من هذا الافتراض المبدئى. وأحسب أن انتشار هذه الرباعيات على مساحة العالم، وكذا خلودها طول هذا الزمن إنما يرجع جزئيا إلى غلبة هذا الموقف الذى يبرر الهرب المؤقت، والنكوص الآمِل عند كل الناس.

والمتجول فى بستان الخيام، بعنبه وحصرمه، ، إن صدقت المحاولة، وأحسن صحبته ولم يكتف بظاهر قوله، **سوف يضرس من حصرمه المرّ، قبل أن ينتشى من عصير عنبه المُخمّر،** فألم الخيام وحزنه هما الأساس، بل إننا نكاد ندرك أنهما الأساس والفروع جميعا على الرغم من دعوته المتكررة إلى عكس ذلك.

١ ــ ... ولم أصِب فى العيش إلا الشقاء

(٣٥/٢)

٢ ــ ...ولم أذق فى العيش طعم الهناء

(٥٤/٤٨)

ويعمم أساه على كل الناس مخاطبا الدهر

٣ ـ.. وسُمْتَ كل الناس سوء العذاب

(٤٢/١٨)

٤ ـ.. يا نفس قد آذاكِ حمل الحزن

(٤٩/٣٣)

إلى آخر هذه المحزنة المؤلمة التى لا فكاك منها، **إلا إذا**..حقق اللذة التى يحلم بها، ولكن ـ مهلا ـ، فهذه "اللذة"، لم تثبت أنها "ذات فاعلية" بحق، إلا فى أقل القليل، فالأمل بابه مسدود، بل إن "السعى" نفسه هو فى سبيل اليأس.

الدهر لا يعطى الذى نأملُ

وفى سبيل اليأس ما نعملُ

(١٤/١٤)

وكأن اللذة التى ينادى بها الخيام، هى **راحة اليأس**، أكثر منها **نشوة** الأمن. ويبلغ تصويره قمة أساه أن يتصور أن الهم ـ شخصيا ـ قد يشفق عليه منه:

ولو درى الهم الذى لم يجىء

دنيا الأسى لاختار دار الغيوب

(٨٧/١٣٥)

الألم.. والسر الغامض

هذه هى **الأرضية الحزينة** التى تنطلق منها آهاته، وتُملأ بسببها كاساته. أما السيف المسلط فى وجهه، والعدو الواجب تجنبه، فهو الألم الذى هو أقسى وأرعب من الموت نفسه:

ولست مهما عشت أخشى العدم

وإنما أخشى حياة الألم

(١٠٣/١٥٤)

وعلى الرغم من هذا الوضوح والإعلان المحدد؛ حيث الأرضية هى الحزن، والألم هو العدو اللدود، فإنه يبدو أن ما خفى كان أعظم:

حالِىَ لا أقوى على شرحها

وفى حنايا الصدر سر دفين

(٧٠/٩٦)

والربط بين الألم والحزن، وبين عدم الرضا والسر الذى لم يعلن من ناحية ولم يُعرف من ناحية أخرى، هو ربط شديد الوثاق، فكأنه يريد شيئا لا يعرفه، والخمر وسيلة بديلة لهذا الشىء، بلا طائل؛ طالما هو جوعان هكذا إليه، والسر لا يصعد ولا يُدرك، فوجوده هو الألم (اللئيم) بلا حل، وليتجرّع من الهموم ما لا يروى ولا ينطفىء.

لم يخلُ قلبى من دواعى الهموم

أو ترضَ نفسى عن وجود اللئيم

وكم تأذيت بأحداثه

ولم أزل فى ليل جهل بهيم

(٨٢/١٢٤)

الوحدة والرضا بالشقاء والنزيف

وإذْ تتراكم الهموم، ويجأر صاحبها بطلب اللذة، ولا يجدها، يكاد يرضى بالشقاء فى صمت، بل **فى وحدة كريمة مُرَّةٍ فى آن**، بل كأنه يحمل الألم عنا، كأنه المسيح ينفرد بالصلب من أجل خلاصنا. هذا ما كان يخاطب به نفسه:

تحمّل الداء ولا تلتمس

له دواءً وانفردْ بالشقاء

(٧٣/١٠٥)

وكأنه بهذا يؤكد أنه يلتمس لنا الدواء بالشراب والبهجة دون نفسه، بعد يأسه من كل مخرج ممكن؛ فلنا كأس اللذة، أما هو: فخمره دِنّ ينزف إذ يسيل من قلبه (الدن) المفعم بالشقاء.

قلبى كدن الخمر يجرى دما

ومقلتى بالدمع كأس تسيل

(٨٦/١٣٠)

اكتئاب المواجهة (١٥)

وهكذا تحملِنا هذه الرؤية الأعمق التى تخترق نداء اللذة، إلى حقيقة معايشة للألم ، وهو يصارعه، وهو يستسلم له، وهو يرحب به، وهو يكاد يعلن أن سبب هذا المأزق: هو أن وعيه "رأى" أكثر مما يحتمل. وهذا هو ما سميتُه " **اكتئاب المواجهة**". يقول فى هذا مباشرة:

والصحو باب الحزن فاشرب تكنْ

عن حالة الأيام فى غفلة

(٨٠/١١٩)

والمعادلة شديدة الصعوبة؛ إذْ ما أغلى الصحو وعيا مسؤولا، وما أفدح الثمن شقاءً ملتهبا يكاد يأكل الروح.

.... وسار فى روحى لهيب الشقاء

(٥١/٣٩)

وخمر الخيام لا تجعله يغفل عن نفسه بل عن حالة الأيام، أما هو ـ شخصيا ـ فيسعى (على الرغم من كل شيء) إلى مزيد من الوعى، وإطلاق الداخل. هذا هو دور الخمر عنده.

لم أشرب الخمر ابتغاء الطرب

... ...

إطلاق نفسى كان كل السبب

(٥٢/٤١)

إذن، فالخيام هنا ـ ربما نتيجة لجرعة "الأمن" الضئيلة التى عاشها باكراـ يستطيع أن يعايش الألم، دون هروب غبى مطلق، أى دون تعتيم للوعى، ولكنه يقطر إشفاقا علينا منه (وهو على مسافة منا)، ويهرب إلى وحدته (الموقف الشيزيدى [١٦]). فهو يكاد ييأس من هذه الدنيا، كما يبدو ـ أيضاً ـ يائسا من هؤلاء الخلق الذين تورث معرفتهم مزيدا من الهم؛ مما يشير إلى وحدته الحقيقية، على الرغم من حضور النديم، والوجه الصبوح المأمول.

فجانِب الناس ولا تلتمس

معرفةً تَورث حمل الهموم

(١٠٧/٥٩)

وموقف وحدته الحذرة من رياء الأصدقاء والناس كافة، لا ينفيه موقفه المتسامح إزاء الأعداء والأصدقاء. فهذا التسامح يحمل قدرا من اليأس (وأحيانا التعالى كما يبدو هنا). كما يحمل كثيرا من تأكيد الوحدة، وخاصة إذا كان تسامحا فسيحا مطلقا:

واغفر لأصحابك زلاتــهم
وسامح الأعداء تمحُ العداء

(٤٧/٢٦)

الحلم.. والخمر

وكأن الخمر- مع كل هذا التقديس - ليست سوى تسكين مؤقت إلى حين يحقق حلم خياله:

"دنيا يعيش الحر فيها سعيد "

(١٠٧/١٥٨)

ثَمَّ تعارض بين الحرية الحقيقية، والسعادة الموعودة. والخيام - هنا - يحلم بأن يحل - ولو بالخمر - هذا التعارض، وكأننا نستطيع أن نضيف سببا آخر لشقاء الخيام المؤلم هذا، وهو بُعد مسئولية "الحرية". ونتصور أن إلحاحه على الهرب إلى اللذة، بالتخفيف من حدة الوعي، هو أحد المسكنات التى يلجأ إليها، ويوصى بها. ولعلنا نلاحظ ما يحمل هذا الشقاء من شرف الوجود، وتحمّل الاستمرار، حتى لو لم يطقه صاحبه، فأشفق علينا منه، ودعانا إلى أن ننساه فى الكأس وبالكأس.

جرعة الأمن.. ويقين المغفرة

على أن هذا الألم الشريف، إنما ينشأ نتيجة غير مباشرة؛ لأن جرعة الثقة الأساسية (أو الأمن الأولى)، كانت "مناسبة " من بُعدٍ بذاته، (وليست مجرد "تلويح من بعيد" مثل سرور - أنظر بعد). فعلى الرغم من كل هذا الألم؛ فإن ثقةً بالغة بالمطلق والمصير تطل عليه مُهَدْهِدَة تتحدى الألم، والموت، والرياء، والوحدة. يبدو ذلك فى ثقته بالمغفرة وحسن الختام، ثقة العبد الذى لو أقسم على الله لأبرّه . فإن لم يفعل (سبحانه) فعليه العتبى.

إن كـنتَ لا تغفر ذنبى فما

فضلك يا ربى على العالمين؟

(٩٧/١٥٩)

بل إنه قد وصلنى موقفه، وكأنه ومثله من الذين امتُحنوا بشرف الوعى، وتألموا بحق الحياة، واستمروا بمواجهة السر، هم أولى الناس بالجنة، بل لعلهم هم وحدهم أصحابها؛ بحيث لو حرموا منها لاحتاجت إلى "لافتة للإيجار".

لو كانت النار لمثلى خلت

جنات عدن من جميع الأنام

(١٠٧/١٦٠)

إيقاف وهامش عن الحيرة

وإذ نصل إلى نهاية الممر الرئيس فى بستان الخيام ، نوقف أنفسنا قسرا دون التجوال تحت الكروم، وفى الدروب الجانبية وفاء لهذا الفرض المحدود فى هذه المسودة. فالبستان متكاثفةٌ أوراقه، مظلمةٌ جوانبه، والتوهان فيه مطروح بقدر تيه صاحبه. فنحن لم نطرق باب حيرته الأولى بالقدر الكافى.

" لبست ثوب العيش لم أستشر"

ولا بمساره الحائر دوما

" وعشت فيه بين شتى الفكر"

ولا بمصيره المقلق

"..أين المفر".

وأيضـــا: **" مـــاذا اشـــتـــعـــال الروح كـــيـف الخمود"**

ولا فى شكه فى الشك نفسه

"وأمعِـــنوا فى الشك أو فى اليقين"

ولا حين يدعوهم منادى الورى (يدعو كلا الفريقين أنه)

"ليس الحق ما تسلكون"

كل هذا ينتظر عودة ونظرا ووقتا... وقد نجد كل ذلك أو بعضه فنعود، ولكن لنعلن هنا ابتداء أن أهم ما يميز حيرة الخيام، هو قَدْرٌ معقول من "تحمل الغموض"، وهذا ما سوف نراه بشكل أوضح بكثير عند جاهين، وهو نفسه الذى سنفتقده تماما عند "سرور".

على الرغم من محاولات الخيام فى " تحمل الغموض "، ومواجهة الحيرة بحجمها، فإنه - فى رباعياته، وليس فى نشاط عقله الرياضى - كان سرعان ما لا يطيق احتمالها فيحاول حلها:

(١) بالنكوص.

(٢) أو الشراب.

(٣) أو التسليم للقدرية "أحيانا ".

فما كان ألمه (وخوفه منه)، ليسمح له بمعايشة جزئيات حيرته بالقدر الكافى.

الجزء الثانى: رباعيات **نجيب سرور**

الهجوم الدفاعى . .ومرارة المعركة

مقدمة

نجيب سرور - فى رباعياته أساسا، وربما فى حياته - لم يعرف الأمان أصلا، اللهم إلا "تلويحاً عابراً" طمّعه وخانه، فانطلق يضاعف من جرعة التوجس؛ باعتبار أن الهجوم خير وسيلة للدفاع. فامتطى جواده الجامح، وذهب يلهب ظهر العالم بسوط مسموم الطرف، تساعده فى استمرار عدوانه أغانى الفخر، وأهازيج الفتونة؛ يحمى بذلك نفسه - وحيدا - فى مواجهة العالم الكاذب اللعين.

وقد خلت رباعياته - بعكس رباعيات الخيام - من الشكوى المباشرة، والتألم الصادق البسيط. إلا أن هذا لا ينفى وجود الألم، بل لعله يؤكد عمق حدته إلى درجة لا تسمح بمواجهته، أو إعلانه، أو مجرد الحديث عنه، أو الإشارة إليه. وهو يقف فينا (مثل الخيام) خطيبا، ولكن شتان بين خطيب وخطيب. فمنبر نجيب سرور هو ظهر جواده الجامح، فى حين كان الخيام يقف خلف منبره (مقصف خمره أيضا =البار) بائعا أوهام السعادة.

والحل الذى يطرحه سرور، هو القتل بلا إبطاء، وحتى احتجاجه الانسحابى الداعى إلى الصمت، لم يكن إلا سيفا بتارا، يشهرهُ فى وجه القدر.

الصمت المتكلم

وعلى الرغم من البداية الشاكة فى جدوى الكلمات، كما وردت فى أول رباعية، وهى هى وردت فى آخر رباعية:

فليكن صمت جميع الشعراء

قدرا يُشهر فى وجه القدر

(٦/١)، (٨٦/٥٢٥)(١٧)

على الرغم من ذلك فهو لا يسكت، بل يعلم تماما ماذا يمكن أن تُحدث كلماته من أثر:

إنهم يخشَوْنَنَا فالشعر سحر

هبة الله لكل الأنبياء

(٧٤/١٩٣)

وهو يعلن صراحة ما يعنى بالصمت الكلام:

اكتبوا الصمت إذن فالصمت حرف

(٢٢/٤٩)

الكلمة والإيقاع

والفرس الجامح الذى يركبه سرور، هو "الكلمة ". والسوط مسموم الطرف، هو "الكلمة"، وفاعلية كلماته تتضاعف، من خلال لُهاث إيقاعه المحموم.

ويكاد القارىء يراه رأى العين - فى رباعياته، **وقد أمسك بالكلمة، ففكها، وركبها. وصقلها، وسنّها، وأحكم مقودها، ثم غمسها في منقوع المر المسموم، ثم نراه وقد تلفّع بها، ثم راح يجول ويصول وهو يفرقع ويلطمنا بها من وفى كل موقع؛ حتى أوجعنا وأنزفنا، و لعله أيقظنا.**

ولكنه أبدا لا يدعها (الكلمة) تسكن بين أيدينا نمتهنها، أو نزيِّن بها عقولنا كما اعتدنا.

اعتقدت وأنا أعيش هذه الرباعيات أنه يكاد لا يستطيع قارىء يقظ أن يتلقى كلمات سرور هذه مسترخيا أبدا، ويبدو أن من صفات إبداع سرور أنه **يسيطر على الكلمة بعدوانه**، ولا يكتفى بأن يستعملها أداة لعدوانه المغير - (قارن الكلمة عند صلاح جاهين فيما بعد). أنظر إليه وهو يفكها ويقطعها ويلمها وينطقها (بتشديد الطاء):

كلماتٌ كلماتٌ كلماتْ

إنه يونس ياسين يسوع

(١٩/٤٠)

ثم:

كلماتٌ فى اشتقاق وانعكاس

مثلما موسى.. وماس؟.. ثم سام

ثم سمٌ.. لنرى النسناس ناس

ويظل الصــّل[١٨] يسعى فى الظلام

(١٩/٤١)

لاحِظ جرأته على تقسيم كلمة النسناس ولعبه الحُر بحرفَىْ السين والميم بحيث تراه وهو يفعل ذلك طاغيا على قدرة الكلمات فى ذاتها.. (أنظر بعد) وهو يلعب بها وبمقاطعها كما شاء له اللعب، دون أن يفقد القيادة أبدا:

إعكسوا اللص فإن اللص صــل

واعكسوا العكس فإن الصل لص

يا ظلال الكهف ما صِلٌّ وظل

ها هو الصقر وبالمعكوس رقص

(١٩/٤٢)

ومن هذه البداية العدوانية على الكلمات ذاتها نستطيع أن نمسك بالخيط الأساس الذى تنتظم من خلاله كل الرباعيات، وهو:

القتل هو الأصل،... والحل هو القتل.

نجيب سرور (نجيب الرباعيات.. وربما نجيب الشخص دون إلزام) لا يعرف الأمان، ذاقه فأثاره واختفى، فأنكره، بل رفضه أصلا وتماما:

لا تقولوا " وعلى الأرض السلام"

إنـــها من غيظ موتانــــا تُقات

(٧/٦)

"كُتب القتل علينا والقتال"

(٨٤/٢١٧)

فالقتل الأصل، والقتل الحل، هو القانون الأوحد للوجود؛ ذلك لأن المسيرة البشرية تبدأ بالقتل قبل البداية، وتضع الرباط تلو الرباط، حتى إذا نجا الواحد من أولها، لحقه آخرها. فالجنين هو أول ضحايا الاغتيال مع سبق الإصرار:

فى بطون الناس تُغتال الأجنــــّة

(٨/٩)

فإذا نجا بالصدفة أو بالعناد، وولد ـ لاسمح الله ـ فإن الموت يولد على رأسه، وكأنه التوأم الملاحِق:

يولد الموت على رأس الوليد

(٩/١٠)

فإذا نجا الوليد يوما أو عاما أو يزيد، فعليه أن يكفِّر عن هربه بأن يفعلها هو "نفسه"... وإلاّ:

ما الذى يبقى سوى أن ننتحر

(٩/١٠)

فإذا حدث أن أبى الواحد ـ منا ـ أن ينتحر، وراح يحاول الحياة ليعيد صياغتها، فقد وقع فى شر أعماله، وعليه أن يدفع الثمن.

الحصار فالانفجار

الحصار قد يشمل أن يُرمى الواحد بالجنون، أو أن يتلفت مذعوراً مدافعا طول الوقت؛ خشية أن يرمَى بالجنون.

والانفجار هو أن يجن فعلا وكأنه قد حقّقَ الموت بصورة متحدية:

ما الذى يَلزم كى يُقتل شاعر
إن تأبّى فأبى أن ينتحر
الذى يلزم أن يحيا محاصر
واخنقوا البركان حتى ينفجر

(٩/١٢)

إذن لا مفر، ولا خيار:

والذى يُفلت منا بعد سجن
بعد شنقٍ: سوف يُرمى بالجنون

(١١/١٨)

أصل القتل بالداخل: (غريزة الموت)

بعد عرض هذه الملاحقة بالقتل بكل أنواعه، وقبل عرض دعوة سرور إلى القتل بكل صوره، سوف نتتبع جذورَ المسألة. فسرور يرى - ربما دون قصد - بل لعله يرى برغم قصده كما خطر لى - أن أصْل كل هذه "المقتلة" (وليس المعركة) هو دمار داخلى، لعله هو هو غريزة الموت. وهذه الغريزة التى قال بها فرويد (ثم يقال إنه أنكرها فى آخر أيامه، ولكن المؤكد أن أغلب أتباعه أنكروها)، هى الوجه السلبى التحطيمى لغريزة العدوان [١٩] وسرور لا يقول ولا يعلن موقفه من غريزة الموت هذه، إلا أنها تطل من بين ثناياه قوية واضحة ولكن سرعان ما تختفى وراء أكوام الأشلاء ودخان النتن المتصاعد من عفن الجثث. وقد ظهر سرور متلبسا بالإفصاح عنها مباشرة ذات مرة:

ها هى الرحلة مذ كان الزمان

لكأن الطيــر يهوى مصرعه

(٦/٣)

وهو يعطى للموت إرادة مستقلة تغلب أصل" إرادة الموت" لدى الإنسان. الموت قدرٌ حين يقررُ يقدرْ؛ أما إذا أراد أحدنا الموت، فالمسألة ليست جاهزة تحت الطلب!! الموت هنا عند سرور - هكذا - ليس مثل موت الخيام؛ بمعنى نهاية الحياة، إنه الموت الداخلى العنيد.

عندما أختار موتى لا أموت

لا يمــوت المرء إلا مــُقسرا

(٨/٨)

فالموت - هنا - كائن مجسد غريزى، وهو كائن قادر فاعل، وهو الذى له اليد العليا حتى يقهر ويقسر:

عندما يختارنى موتى أموت

آه.. من يختار لى أن أجْبَرا

(٨/٨)

وتعبير.. يختارنى موتى له دلالة خاصة؛ ليفرق بين تعبير الخيام - مثلا - عن الموت. **فموتى** (بياء المتكلم)، غير ذلك الموت الذى هو على رقاب العباد، وروعة الشطر الثانى، تشير إلى الحتمية الغريزية لهذا الكيان (الموت) الذى تحرك فى الداخل؛ وتلك هى الحقيقة التى التقطها سرور بحدسه، فكأن غريزة الموت قد رجحت كفتها عنده نتيجة "للافتقار" إلى الأمن الأولى"وأيضاً نتيجة لهياج" التوجس الأولى. وحين حدث ذلك . . حين انفصلت غريزة الموت عن الكيان الكلى، ثم أُسقطت فى كل صور القتل، فى مواجهة العالم، أصبحت قدرا لا مفر منه، فإذا بها هى هو، فكأنه "أُجبر" على سلوك هذا السبيل التحطيمى نتيجة "لاختيار" أعمق وأخطر وأسبق.

وغريزة الموت هذه، تبدو نقيض غريزة العدوان بمعناه "الأمامى" على الرغم من أن فرويد يساوى بينهما. وقد ميزتُ فى بحثى السابق عن العدوان والإبداع[١٩] ، بين العدوانية التحطيمية Destructiveness ، والعدوان Aggression كخطوة جسورة للأمام، ميزت بينهما باعتبار أن الغريزة إذا انفصلت عن الكل، فإننا نلقاها وقد ارتدت للداخل، أو انطلقت منفصلة إلى الخارج، أو شوّهت المسيرة وعوقت الخطى، أو حدث كل ذلك معا، وهذه هى العدوانية. أما إذا ظلّت غريزة العدوان ملتحمة بالكل، فى جدل حى مقتربٍ مقتحمٍ مع الموضوع وهو يتضفّر فى كلية مسئولة، فهو الإقدام لا العدوانية.

والعدوان فى رباعيات سرور - كما نرى - قد انفصل - فعلا - فأصبح قوة جامحة واضحة الهدف، أحادية النظر، أصبح جسما غريبا: نيزكا منفصلا خطيرا.

السر المستحيل، والسر البديل

ولو كان هذا الحل (الموت - القتل) هو الحل فعلا: بمعنى أن الموت هو الأصل، أو أنه لا خلاص من الاستسلام إلا بالقتل، لَمَا كان ثَمَّ سر يحتاج إلى التساؤل، ولا سعى يبرر كل هذه النقلات بعنفها المنذِر.

وإلى درجة ما نلاحظ أن سرورا لا يعلن حيرته أمام القدر أو الحظ مثل الخيام، ولا أمام الغموض الواقعى أو الذاتى مثل جاهين، فهو أبعد ما يكون عن حيرة جاهين أمام التناقضات المتواضعة المتداخلة، فالأمور عنده محلولة حسما كما أسلفنا. لكنه يُضبط متلبسا - كالعادة - وهو عاجز أمام السرالأعظم، ثم، وهو لا يستطيع احتمال هذا العجز.

ومع الاستسلام المطلق لاستحالة الكشف عن هذا السر الدفين، ينطلق إلى الناحية الأخرى تماما بكل " اليقين التعويضى"، أى أن سروراً لا يحتمل رحلة السعى المُعانى الذى يضع ذاته فى بؤرة المحاولة، بل هو يصفق أبواب الداخل (حاوى المستحيل) وراءه لينطلق إلى معركة الخارج دون تردد، حتى لو اكتشف أنه قد أغلق أبواب القبر نفسه، وأنه لم يعد إلا "قدرا" (قتيلا) يشهر فى وجه القدر (موتا):

نحن أقدار تحدينا القدر
بقتيل قام فى إثر قتيل

(٢٣/٥٤)

ومع ذلك - أو قل لذلك - فقد ضبطناه متلبسا يقول:

يُدفن السر اقتسارا حين نُدفن
كان قبلا مستكنًّا فى الصدور
آه مــن قبرين كيف السر يُعلن
إن يــكن يوءَد فى كل العصور

(٧/٥)

فلو أنه سرٌّ فى متناول السعى، ولو أن ذاته كانت قد "أمِنت " يوما حتى أصبحت "رحلة الداخل والخارج" [٢٠] ممكنة، لكان للأمر وجه آخر. فهل هذا السر هو هو الذى وراء القتْلة الشنعاء الدائرة على رقاب العباد؟. وكلنا سيصيبه الدور!!.

عندما يُقتل زيدٌ أى عمرو

ونرى زيداً كما عمرو قتيلا

فوراءَ القتلة الشنعاء أمر

هــو سرٌّ سيعنِّينا طويلا

(٨/٧)

ما هو سر سرور؟ أهو واحد أم أكثر ؟

لا أحسب أن سروراً استطاع أن يقف طويلا أمام أى سر، ومع ذلك ففى المرات النادرة التى تكلم فيها عن هذا السر أو ذاك، بدا حاسما يائسا من أية معرفة له، أو سعى تجاهه، وهو ليس سرا واحدا؛ فالسر الأعظم من وجهة نظره هو الذى انتقل من قبر إلى قبر **(آه من قبرين كيف السرُّ يعلن)**، وما يريده بالقبرين غير واضح، لكن الأرجح أنه يشير إلى الرحم من ناحية، والموت من ناحية أخرى، أما السر الآخر الذي يحافظ على الاستمرار، قانون البقاء فأحسب أنه احتمال **"تكامل الحياة المتناغم حتى أعلى مراتب الأكوان"**، وهذا ما يئس منه سرور أصلا وأبدا، إنه لا يعرفه ولا يريد أن يعرفه، بل يصر على رفضه ابتداء؛ جزاء خيانة الآخرين له، وربما يكون سرور قد اندفع وهو يعلن وجود هذا السر بهذا الحسم. إلا أن مسيرة رباعياته لا تدل على أنه كانت له أية فاعلية حقيقية فى تهدئة المعركة أو فتح باب المراجعة؛ بل إنى تصورت أن هذا هو السر الذى يئس حتى من أمل أن يتحقق فى أجيال تالية، بعد أن عجزنا أمامه؛ فالسرقة ممتدة الأثر أبدا.

سـرقـوا حـتـى أغـانـىّ لـطـفـلـى

ربـمـا أودعـتـهـا "الـسـر"(٢١) الـمـصـون

(٢٠٤/٧٩)

ولكن ما شأن السر الآخر؟ لعله عكس هذا تماما، لعله نابع من العجز، ذلك السر الآخر الكامن وراء القتل المتلاحق من زيد إلى عَمْرٍو، إلى نجيب إلى آخره... !!. ذلك السر " وراء القتلة الشنعاء"، هو الذى "سيعنِّينا كثيرا". أقول فى ذلك: إنه وصلنى أن هذا السر هو " غريزة الموت" التى انطلقت لتعلن عجز الحياة، وانفصال العدوان عن الكل المتناغم ليصبح تحطيما متلاحِقا، لا يستطيع أحدنا أن يفر منه؛ فالكل منا سيصيبه الدور لا محالة، والمسألة مسألة وقت.

نجيب سرور ـ إذن ـ يرفض **ابتداء** محاولة كشف سرٍّ مستحيل التناول (**السر الأول أمل تكامل الحياة**). وهو يضعه بعيدا عن متناول البحث ابتداءً، وبالتالى فلا معنى للاقتراب منه أصلا، ولا جدوى من الدوران حوله؛ ثم هو يمارس نتائج **السر الثانى (حتم الموت)**، دون النظر فى طبيعته، أو علاقته بالأول.

وهكذا يختلف سرور عن الخيام وجاهين فى "ماهية السر" والموقف منه.

فالسر ـ عند **الخيام** ـ يتعلق **بتناقضات الاختيار، وخبايا القدر** ومفاجآته.

والسر عند **جاهين** يدور حول **بحثه الوجودى الحى؛ لتحديد معالم ذاته**، وأبعادها ومراميها وعلاقاتها (أنظر بعد).

أما **سرور** فهو يعلن **استحالة الرؤية، ولاجدوى السعى لكشف السر** أو تحقيقه، فيمضى يحطم القدْرِ بما حوى.

و **الخيام يقف حائرا أمام سره،** يعلن عجزا نسبيا وضمنيا، ويمضى نحوه متواضعا، ثم يهرب منه فى وهم اللذة ، إن أمكن.

أما جاهين ـ كما سنرى ـ فهو **يكاد يفرح بسره. كأن السر هو وجودٌ فى ذاته،** أو هو من طبيعة الوجود، أو هو متمم للوجود، وهو يتجول فى سراديبه دون خوف معوِّق، وكلما اكتشف سردابا أناره بالقبول الواعى؛ ولكنه سرعان ما يكتشف أن النور كشف له عن سراديب جدد، وماذا يهم؟ بل لعل هذا من طبيعة مبررات دوام الحركة عند جاهين (أنظر بعد).

أما **سرور** فهو يعجّزنا ويعجّز نفسه من البداية ، وما دام كشف السر مستحيل ، فالتدمير مبَرَّرٌ، والهجوم متواصل.

وراء سر **سرور القاتل:** حفز التحطيم والتدمير.

ووراء سر **الخيام الحائر:** صرخة الألم والجوع للذة .

ووراء سر **جاهين الدائر:** دفع الحركة ودوامية النبض.

الشقاء . . والألم.. والغيظ

إذا كان الخيام قد أعلن الشقاء تجنبا للألم، وتبريرا لطلب اللذة، فإن سروراً لم يطق إعلان الشقاء أو الألم أصلا.. واستبدل بهما غيظا حانقا (من غيظ موتانا تُقات)؛ فى حين أننا سنرى كيف واجه جاهين ألمه، الذى أفرز طيبته، وأورق زهوره.

وعلى الرغم من أن سروراً لا يعلن ألمه مباشرة، فإنه يستحيل على أى قارىء للرباعيات أن ينسى هذا الألم الذى يعانيه سرور، ولو للحظة واحدة؛ فالقارىء يرى هذا الألم فى إغارة سرور وانسحابه (كرّه وفرّه)، وفى صمته وكلامه، فى كمونه وانفجاره. هو ألم رفيع يأبى أن يعرض نفسه أصلا من فرط يأسه من أية مشاركة، وعجزه عن أى حل حقيقى، هل يمكن أن نخطىء ألمه وهو يقول:

١ ـ قد ولدنا بين أظفار القوابر

ويوارينـــا غــرابٌ بالأظافر !

(١٥/٣٠)

أو ٢ ـ صوَّبوا للظهر آلاف الخناجر

ثم ساقونا وقالوا: شهداء

(١٦/٣٣)

أو ٣ ـ كلنا فى مربط الخيل قنابل

(٢٢/٥١)

أو ٤ ـ ها أنا كالطعم فى دار الجنون

فاخنقوا الأشواق.. كونوا كالحجارة

(٨٤/٢١٩)

أو ٥ ـ يا إمامى ليس للإنسان عورة

إنه الصيــد مباحا للنسور

(٧٩/٢٠٥)

أو ٦ ـ جرَّبوا الشكل فكم جاء عتيا

يعصر التحنان فى دمع الضروع

(٦٨/١٦٧)

أحسب أنه يكفى هذا (أو بعض بعضه) لتبيان نوع الألم الدفين الذى لم يهدأ أبدا، والذى يكمن وراء هذه الإغارات القاتلة بكل أشكالها.

ولقد صاحبنا الخيام وهو يتلوى - بإرادة نسبية - فى مجمر الألم، وبالتالى فقد تحملنا - إلى درجة ما - شرره المتطاير، بعد أن احترمنا وقفته

المضطرة ـ جزئيا ـ داخل النار المقدسة، ولكننا نحتاج إلى جهد خاص حتى نستطيع مشاركة سرور ألمه الأبلغ والأقسى، وهو يخفيه فى ثنيات مرارة وجوده، وهو لا يكاد يعلن معاناته بتلميح أو إسقاط أو تعميم؛ حتى يلحقها بالحكم الدامغ والحل القاتل. فكم رأيتُه يشحن بألمه ـ دون إبطاء ـ مدفعيته الثقيلة، ويتوكل على الذى قتله، وهات يا قتل.

الفخر.. والهجاء

وسرور يصبّرٌ نفسه بين المعارك، وبعضها وهو يستعد ويشحن ذاته للجولة القادمة، يصبر نفسه بقصائد الفخر التى تخفى جروح الألم؛ فهو لا يتحدث عن نفسه كما يراها، وهو لا يشكو، ولا يحتار علانية؛ فإذا اضطر أن يتحدث عن نفسه، فهو يبالغ فى الفخر حتى لنتذكر الشعراء العرب الأقدمين مثل المتنبى، وهو لا يخفى بهذا الفخر ألمه فحسب، ولكنه ينكر وحدته بإعلان استغنائه عن أى آخر، وأية مساعدة. ونلاحظ أن فخره، هو من النوع الذى يعبىء "للحرب المقدسة".

ولكنه أبدا لم يستطع أن يخفى عنا ـ من بعدٍ نفسى ـ احتمالات جذور هذا الفخر، تلك الاحتمالات التى لا تستبعد العكس؛ فعادة ما يتناسب علو الصوت، وحدَّة النبرة مع احتمالات مناقضـَة لظاهر القول، وقد وجه انتباهنا إلى هذا الاحتمال، استعماله المتكرر والمُلِحّ لصيغة النفى فى فخره:

لم أقف يوما بأعتاب الملوك

(٤٦/١٠٦)

لم ألـُذْ يوما بباب الرؤساء

(٤٦/١٠٧)

لم أكن يوما لسلطان نديم

لا ولم أقصد بأشعارى الحريم

(٤٧/١٠٨)

لم أسل كالكلب رفد الأغنياء

لم أكن كالبوق فى رهط الرياء

(٤٧/١٠٩)

لم أخف فى رحلة الأهوال حاكم

(٤٧/١١٠)

والمقابل للفخر هو الهجاء، ولا يكاد سرور يكف عن الهجاء طوال الرباعيات، بل إنه يدعو إليه مباشرة، ويعتبره المنجاة الحقيقية من أى هجوم مضاد أو ابتدائى.

وتهاجوْا أخطأ السيف جرير

بالتهاجى مثلما عدى الفرزدق

(٨٥/٢٢١)

الوحدة.. والانتماء

وحدة سرور مُرَّةٌ.. لعلها أكثر عمقا وقسوة من ألمه الدفين، وهى - مثل ألمه - لا تعلن مباشرة، ولكنها تُطل طوال الوقت من السطور، ومن بين السطور. والهجوم الدفاعى هو أحد أساليب كسر الوحدة، وإن كان **كسرا مكسورا**، فهو يؤكد وجود **الآخر** بهذه المَقْتَلَة. فالقتل فعل موجّه تجاه "آخر"، وهو يختلف عن الإلغاء ابتداء، فى القتل **ثمَّ آخر** " يهاجم"، **وها أنذا** أدافع فى مواجهة هذا "الآخر"، ومن دفاعى أن أهاجم هذا **الآخر.** حتى القتل، ومشاعر الشك وفرط "التوجس"(٢٢) هى مشاعر نحو "**آخر**" وهذا هو ما يبرر التفسير الذى وضعناه لرباعيات سرور التى تصوّرنا أنها ليست إلا تعبيرا ملاحقا عن: **علاقة شاكة ، وشائكة ، بمن هو "آخر"،** وهى ما يسمّى عادة بقدْر من الاختزال، علاقة **"الكر والفر"،** وهى علاقة تحفظ مجرد البقاء، لكنها لا تثرى أو تُرضى أو تؤنس.

وحين يحاول سرور أن ينتمى إلى آخر؟ يفعلها بطريقته؛ فلننظر لمن يمكن أن ينتمى؟. وكيف؟. وهو شديد الحذر من أى اقتراب، ومن أية مهادنة، ومن أية ثلة. نبدأبهذا الإعلان المبدئى:

حـزّبوا الأحزاب حتى فى الرياضة

مذهبوا الشمس ليصطادوا القمر

فاحذروا التمساح فى قاع المخاضة

إنـه يقعـى خداعا للنظر

(٨١/٢١١)

فماذا هو فاعل؟

سرور ينتمى ويمنتهى الاندماج حتى التقمص أو التلاشى إلى حزبٍ خاص، حزب كل أعضائه فى ذمة التاريخ، وهذا هو أسلم أنواع الانتماء؛ لأنه انتماء من جانب واحد. الأشخاص تحددت هويتهم بما قاله عنهم التاريخ (وليس ما يقوله التاريخ مطابقاً بالضرورة لما كانوه)، وهم لم يعودوا يملكون أن يكونوا إلا ما كانوه، وهناك يصبحون بعيدا عن أى احتمال يجعلهم مصدرا للخطر، وخطر الانتماء لمن هو مثل سرور ليس فى الانتماء ذاته، وإنما فى مفاجآت المنتمَى إليهم (خوفا من خيانة الهجر، أو جرح الإهمال.. بوجه خاص) - حزب سرور أعلنه وسماه، ويكاد يكون سجّله فى محضر رسمى

جاءنى الضابط إجراء " تحرى "

أنا يا ضابط من " حزب المعرى "

(٤٣/٩٩)

وهذا الحزب: "حزب المعرى" حائز على كل الشروط القانونية !! وسرور يكاد يحدد أسماء أعضائه المؤسسين ولجنته المركزية... إلخ (من بينهم: **الجبرتى ولينين وغاندى وامرؤ القيس ولومومبا ولوركا وعمرين الخطاب وتولستوى وفردى وجيفارا وشيلدر وإخناتون وهوميروس وبوشكن وابن سينا وأرسطو وابن الهيثم وجاليليو وأبو ذر وإبسن.. إلخ إلخ).**

ولكن سروراً لم يكتف بالانتماء إلى حزب المعرى التاريخى هذا، فهو ظاهر الانتماء إلى الجغرافيا (الأرض)، وهو يعلن بوضوح مصريته وانتماءه، بل يكاد يجعل مصر رمزا للأرض كافة (أو للرحم أصلا) وانتماؤه لوطنه بهذا الوضوح يسهل له تحديد عدوه، عدو وطنه، كيانا جغرافيا وبشريا محددا.

كل حرب هى من أجل الهرم

إنها مصـــــر.. حرامٌ.. وحرم

(٣٣/٧٤)

وقد فعل، وتوجهت مدافعه فى أوقات كثيرة نحو اليهود بالذات. فَعَلَ ذلك بوضوح حتى وصل إلى إعلان شجاع عن عنصريته؛ باعتبارها الحل الوحيد الذى يواجه به عنصريتهم، فهذه هى القاعدة عنده. وبالتالى لا يفل العنصرية إلا العنصرية؛ ليقضى فى النهاية عليها:

عنصرى أنا.. حقا يا زعيمى

طالما نحفر قبر العنصرية

(١٤٥/٥٩)

ولكن هذا الانتماء " الجغرافى " يبدو - أيضا - بديلا عن العلاقة المغامِرة بالآخر المحدد لحما ودما، الآخذ العاطى دون تقديس أو ضمان.

أما علاقته بزعيم الحزب (المعرى)، فهى علاقة تقديسية تقمصية اعتمادية بشكل مباشر، إلى درجة أنه كاد يوحى أن المعرى - شخصيا - هو الذى كتب هذه الرباعيات؛ فكلمة الكتاب تقول:

هــذا جناه أبو العلاء

وما جنيت على أحد

(بدلا من الإهداء: ص ٣)

أما خطابه ونداؤه ومناجاته لأبى العلاء طوال الرباعيات، فهى لا تحتاج إلى تعليق، والأمر يأخذ أحيانا شكل التحية الرقيقة:

"عِـمْ صباحا يا إمامى يا ضرير"

(٤٠/٩١)

وشكل الاستغاثة والاستشهاد فى أحيان أخرى:

يا إمامى كيف فى لدغ الضمير

يهـــنأ النــوم لمن خان الأمانة

(٤١/٩٣)

ويصل إلى التأليه أحيانا:

يا إمامى ثم مجّـــدتك بعده

(٤٢/٩٤)

وسرور بهذا الانتماء قد **انفصل عن " الآن "**، وانتمى إلى التاريخ والجغرافيا "والزعيم الراحل" بديلا عن الواقع الحالىّ.

وذلك بعكس **الخيام** الذى **حاول أن يستغرق فى "الآن"**، والذى - بالرغم من توجسه من الناس والأصدقاء - كان يحلم طول الوقت بالساقى الطيب والنديم السمح، والوجه الصبوح، لكن **"الآن" عند الخيام كانت مصنوعة من حلمه** أو على الأقل مغلّفة به، أكثر منها معيشةً بنبضها الحىّ المواجه.

أما **جاهين** (انظر بعد) فقد كان **يعيش "الآن"** بنبضها المتمثل فى مرونة المسافة " بينه وبين آخر حقيقى، كما سنراه دائب المحاولة للتقليل من هذه المسافة ، وأيضا لمخاطرة اجتيازها، فى اتجاه الآخر بموضوعية مؤلمة نتيجة لحدة الرؤية طول الوقت (كما سيأتى).

التعميم والوثقانية (الدوجما)

وإذا كنا قد أشرنا فى عجالة إلى حيرة الخيام وشكه وما صاحبهما من عدمية وأحلام الهرب واللذة، وسوف نشير بتفصيل أكثر إلى حيرة جاهين، وشكه بما يصاحبهما من تحمل الغموض، فإننا إذا نظرنا بإمعان فى موقف سرور لا نجد أثرا لمثل شك الخيام أو حيرة جاهين، هذا بالرغم من أن بأنالفرض الذى أسسنا عليه قراءة رباعيات سرور يفترض أن موقفه المبدئى نابع من فرط الشك أساسا، فكيف كان ذلك ؟

إن رباعيات سرور تكاد تخلو من الشك الصريح تماما.

وتفسير ذلك يمكن أن يكون كالتالى :

إن سرور لا يتحمّل أن يعيش الشك، من فرط شكّه.

وبالتالى فإنه حين يلوح له أى شك فى قضية يسارع بحلّه بالحسم اليقينى، فهو يصدر فرمانات الوثقانية والحكم الفوقى الذى لا يقبل المراجعة . فالموقف الذى يقفه سرور من أغلب القضايا التى تعرض له ، وجودية أو تكيفية أو علاقاتية ، هو موقف حاسم جازم، فهو يبدو وكأنه لا يشك فى شيء، ولذلك فما أسهل عليه أن يُصدر أحكامه وهو يعمم ويجزم بشكل يخيل معه للسامع أنه أمام " قانون دامغ لتفسير الظواهر". نسمعه يقول:

كل خضر خلفه موسى اللئيم

كل موسى هو فرعون المشبه

كل فرعون هو الكبش العظيم

(٣٣/٧٤)

وهو لا يهمد من فرط استعمال"كل" هذه:

كل حكم كان حكما للقرود

كل قرد هو من جنس اليهود

(٣٢/٧٣)

كل حرب هى من أجل الهرم

كل غزو هو من أجل السفينة

(٣٢/٧٤)

إيقاف

وهكذا أجد نفسى، مثلما كانت الحال مع الخيام، مضطرا إلى التوقف فجأة، وأنا أحس أن الإيقاف القسرى واجب مرحلى؛ حتى نستطيع فى حدود المتاح أن نكمل التخطيط العريض للأعمال الثلاثة، نتوقف هنا لنذهب إلى "مولد " جاهين، ونحن نحمل معنا كأس الخيام، وقد امتلأ بعلقم سرور؛ ومع ذلك نأمل أن نتمايل فى المولد، على أنغام الليلة الكبيرة التى نصبها جاهين من رباعياته الموقظة المخترِقة.

الجزء الثالث: رباعيات **جاهين**

اختيار الطيبة . . والحيرة الودود

مقدمة

ما إن تصل إلى رباعيات جاهين حتى تتنسم ريحا غير الريح. إذ تجد نفسك وسط جوقة من الأنغام الحانية على الرغم من عمق الألم، وسوف يصلنا النبض الصادق على الرغم من تكاثف الحيرة. وقد تظل هذه الرباعيات - أحد المراجع الأساسية لفهم الإنسان، وهنا لابد من الإشارة ابتداء إلى أننا إذا بالغنا فى الخلاف حول قضية العربية والعامية (وأنا مع الأولى دون تردد) فإن ذلك - فى مجال الإبداع - ينبغى أن يقتصر على أعمالٍ بذاتها، وأن ينتفى تماما من مجال النقد، خاصة ما يسمى بالنقد النفسى؛ ذلك لأن دراسة النفس تهتم بالعينات الأصلية التلقائية، والعامية هى الأصل فى طلاقة الفكر، وتلقائية التعبير. نحن نحب بالعامية، ونضحك بالعامية ، ونحلم بالعامية، ولهذا لا بد أن نعاملها معاملة اللغة النابضة الأصل، وخاصّة ونحن نحاول أن نعرف ما هو نحن، وكيف نحن، فالدعوة إلى احترام الإنتاج العامى الصادق والجاد يبرره - على الأقل - أن النقاد يتعاملون مع النص بلغة أجنبية، كما هى، أو كما ترجمت إلى العربية، . أفلا يجدر بنا أن نعطى النص بالعامية [٢٣] نفس قدر الاهتمام؟ وحتى لا نبالغ فإن كل ذلك لا يعنى تفضيل العامية على الفصحى، ولا يعنى كذلك العكس، كل ما فى الأمر هو احترام معنى ما هو "لغة"، واستعمال كل لغة في مجالها، ولأغراض بذاتها، والعامية فى هذا السياق ، النقد، ودراسة النفس، لها قيمة في ذاتها بذاتها.

شجاعة النظر إلى الداخل

جاهين يصحبنا فى أمانة مع رحلته بين الداخل والخارج، وهو لا يقف موقف الناصح الواعد، ولا يلوّح بحل بذاته (اللهم إلا الائتناس والاقتراب من الناس أحيانا..)، كما أنه لا يهاجم أحدا مقاتلا (مبادئا أو مدافعا)، بل **يبدو أنه لا يستطيع أن يهاجم،** لا عجزا، ولكن رحمةً ، ورقّةً، وتألما مشاركا.

ويجدر بنا أن نعود إلى الفرض الأول، حيث ذكرنا أن صلاح جاهين يبدو كما ظهر فى الرباعيات، أنه قد عايش **جرعة حقيقية وأصيلة من الأمان** (منذ الطفولة فى الأغلب)، تمتع بها بلا خوف، ولكنه لم يرتو تماما، ولم يؤلف ابتداء بينها وبين نقيضها، ولم يستغرق فيها. وفى الوقت ذاته لم ينكرها أو يتنكر لها، فجاءت رحلته (فى الرباعيات أساسا وفى غيرها) تعلن حيويتها، وتستنشق هواء رياضها، وتقطف أحيانا من ثمارها. ويبدو أن توازن هذه الجرعة وحركيتها قد اكتملا بالحصول أيضا على جرعة مناسبة، ربما أقل، من **التوجس "الصحى الإيجابى"**.

ولم يكن هذا التوازن تسوية ساكنة، ولا هو ولاف نموى منطلق فى ذاته، بل يبدو أنه كان حركية دؤوب جعلت الاستعانة بفعل الإنتاج الإبداعى ـ بمختلف أدواته ـ إلحاحا لا يهمد، وهكذا واصل صلاح توازنه وهو يمشى على حبل الوعى الوجودى الحاد الذى من بعض عطاياه ما تركه لنا فى هذا العمل الفذ " **الرباعيات " بما فيها من دلائل دوام الحركة والتناوب والحيوية.. وفى الوقت ذاته بما تعلن من أن ثم افتقارا مازال يلح طول الوقت، افتقار إلى شىء ما، ثم جوع طيّب متجدد، لا هو يرتوى، ولا هو يتمادى فى سعار جشع، ولا هو ينخدع بتسكين مخدّر.**

وحركة التناوب بين الفرح والاكتئاب (فى صورتها الإبداعية، وبدرجة أقل فى صورتها المرضية)؛ ليست حركة بين قطبين متنافرين. كما يبدو من ظاهر اللغة وشائع الاستعمال، فهى ليست حركة بين إيجاب وسلب (باعتبار

الفرح إيجاباً والاكتئاب سلباً) ولا بين نشاط وجمود (القياس نفسه)، ولكنها حركة بين " **نشاطين**"[٢٤]. وكلاً من النشاطين (وخاصة فى وجههما الإبداعى) ينشأ من توازن الأمان والتوجس فى حركة نشطة (أكرر - وليس تسوية ساكنة)، ولكنهما يرتبطان ببعد الأمان المحتمل والملوَّح بالتحقق بشكل أو بآخر.

ولكى يسمح هذا التوازن الحركىّ بهذا التناوب الخلاق، فإننا نتوقع أن تكون جرعة الأمن (مع وجود جرعة التوجس) **حقيقية وعميقة**. وفى الوقت ذاته، **ناقصة وواعدة**.

وبرفضنا - المبدئى - أن يكون الاكتئاب هو عكس الفرح بالمعنى السلبى المسطح، نجد أنفسنا أمام ضرورة البحث عن المنبع المشترك لهما، ونضع لذلك **فرضا** يقول :

إن تجليات الحزن والاكتئاب، ومكافئاتهما من استقطابات موازية، إنما تتفجَّر من درجة من الأمان الحركى النابض غير المستقر، وفى نفس الوقت غير المتناقض مع التوجس الضرورى للحفاظ على حركية النبض ودوامه.

وبتعبير أصعب : **إن مصدر نبض الوجدان الفرحِانْقباضى هو نوع من الأمان المسنود بدعم إيجابية التوجس.**

وهذا النوع يتجه طول الوقت إلى موضوع "حقيقى"، (الآخر/الناس)، بما يحمل من مخاطر الألم ، ومكابدة العلاقة الموضوعية الحيّة.

من المنبع إلى المصب:

وهكذا يمكن أن نواصل قراءتنا لرباعيات جاهين بدءًا بهذا الفرض الذى يشير كيف أن جاهين يعلمنا - إذ يعايش صدق وعيه - أن فرحه واكتئابه ينبعان من هذا المصدر المشترك الواحد، وهو: **تلقى جرعة طيبة من الأمان الأساس، دون إلغاء التوجس**، وهذا يعد بالتالى - **بإمكان عمل علاقة حقيقية بالآخرين** (وهو ما يسمى الحب - دون الغرام - فى كثير من الأحيان).

هى رحلة حيرة صادقة، وتساؤل متكرر، ومواقف متبادلة، ونقائض مواجهة ومشاركة (وإلى درجة أقل: مصارعة). وجاهين يقبل - ويستطيع - أن يقف متواضعا أمام "السؤال" دون الإسراع بالإجابة، فهو لا يهرب من السؤال ولا يستعجل الإجابة باعتبار أن السؤال هو فعل وجودى فى ذاته. كذلك هو لا يلغى أحد شقى السؤال بالاندفاع الهجومى (سرور)، أو حتى الغزل فى التسكين اللّذى (الخيام). **جاهين يحتمل الغموض دون سخط قاتل، ويقف أمام التناقض بصبر يقظ** (هذا هو ما يميز هذا النوع من الوجود الدورى النابض).

يا باب أيا مقفول إمتى الدخول

صبرت يا ما واللى يصبر ينول

دقيت سنين... والرد يرجع لى مين؟

لو كنت أعرف مين أنا كنت أقول

(٢١١/١٢) (٢٥)

من هنا البداية:"من أنا؟".

وكأن الإبداع عند جاهين - فى هذا العمل تحديدا - هو محاولة معرفية ذاتية مجاهدة صابرة مثابرة (سنين) لا تتخطى الذات، بل تبدأ بها. فجاهين يحسم الأمر إذ يعلن صراحة محاولاته الدؤوب نحو تحديد **" من هو؟. "** بل **"ما ليس هو"** أيضا. وجاهين لا يقتصر فى محاولته تحديد معالمه على جانب ظاهر من ذاته، بل هو يغوص فى طبقاتها مهما كان الثمن، ثم إنه لا ينسى أن يعرُج على جسده بموقعه المحورى كذات بدنية عيانية لوجوده. ولعل ممارسته لإحدى صور الفن التشكيلى (الكاريكاتير) قد

ساعدته فى ذلك بشكل مباشر، وصورة "العبد لله" (التى تمثله شخصيا) ظلّت تحضر فى رسومه بشكل دال، كما أن علاقته بجسده لم تكن غير مباشرة فى شعره، دون استثناء الرباعيات.

نسمعه وهو يقبل جسده فى سخرية حانية:

إزاى أنا يا تخين بقيت بهلوان

(٢١٦/٢٢)

وهو لا يقدّم لنا ماهيته فخورا بها هاجيا الآخرين (قارن سرور) بل يتساءل فى صدق مباشر عن معنى ظاهره، وما يتبدّى له :

يا مرايتى يا للى بترسمى ضحكتى

يا هل ترى دا وش ولا قناع

(٢١٨/٢٥)

وهو إذ يتعرف على نفسه، يحد من غلوائها، (عكس فخر سرور)، ويعلن ذلك من خلال الإسقاط حينا، والتعميم حينا:

إنسان أيا انسان ما أجهلك

(٢٢٦/٤٢)

حُقرا وفوق كوكب حقير محتقر

(٢٥٩/١٠٧)

وهو بذلك لا يحقر نفسه؛ ولا يحقّرنا بالتالى تبريرا للعجز؛ أو تشريعا لليأس، بل هو يفعل ذلك - فيما يبدو - تواضعا حافِزا، على طريق حفز لانطلاق ليس له حدود:

أنا اللى بالأمر المحال اغتوى

(١٠٢/٢٥٦)

وهو فى بحثه عن ذاته يتفلسف بالمعنى المعايشى الفعلى - على الرغم من رفضه لسوء فهم ما شاع عن الفلاسفة.

ما تعرفوش إن الفلاسفة يا هوه

اللـــــى يقولوه بيرجعوا يكدبوه

(٤٠/٢٢٥)

وهو فى معايشته **فعل الفلسفة**، يتجاوز ويعلو، حتى ينظر إلى عالمنا، وإلى مسارنا، وإلى نفسه، من موقف مترفع، لكنه ليس متعاليا على كل حال:

على بعد مليون ميل من أرضنا

(٤١/٢٢٦)

وهو يعلن - على الرغم من كل ذلك ومعه - محورية وجود الإنسان فى الكون، وكذلك موقفه من طبيعة المعرفة:

والكون دا كله جوه عقل البشر

(١٠٧/٢٥٩)

الحركة والتغيير (فى الإنسان - والطبيعة)

نستطيع القول مباشرة إن **الحركة والتغيير** هما أهم ما تقدمه رباعيات جاهين. وذلك فى مقابل **الألم واللذة** عند الخيام، **والكر والفر** عند سرور. ورباعيات جاهين تعلن ذلك أحيانا بشكل مباشر، كما يمكن أن نستنتجه من خلال حيويتها الغامرة، والمغامرة، من بعد غير مباشر.

وتقفز **الصورة المباشرة** إلى وعينا وكأنها الحق النابض طول الوقت، وهى تعلن عن فكرة نفسية قال بها أتورانك، وإريك إريكسون، وبيرلز، والرخاوى،(٢٦) وغيرهم كثير، وهى **حتم استمرار الحياة من خلال تكرار الموت والولادة؛** بحيث لا يتوقف النمو والتوليد إلا بدخول القبر.

أنا كنت شىء وصبحت شىء ثم شىء

......

لا بد ما يموت شىء عشان يحيا شىء

(٢٣٨/٦٦)

والمهم هنا استقبال كيف أن الكيان نفسه الذى يبدو وكأنه يموت، هو هو الكيان الذى يُنتج المولود الجديد. فإعادة الولادة، إنما تعنى خروج الجديد الطازج من جوف القديم الزائل، ولكن محتويًا إياه (الجديد يحتوى القديم، لا يلغيه، ولا يحل محلّه).

وهذه الصورة المباشرة تظهر واضحة فى مُواكبة الرباعيات لتغيرات الطبيعة، وهى مواكبة جدلية وليست مشاركة مستسلمة. فالصور تتلاحق بين فصل وفصل، وبين نهار وليل، وبين نبض ونبض. وجاهين يصدم اللذين اعتادوا رؤية حركة العالم فى استقطاب مسطح، وكأن الربيع دون الشتاء، مثلا، هو فصل الحياة، وكأن هذه الفصول لا تكمل بعضها بعضا، بل تقابل بعضها بعضا. وهو، إذ يؤكد هذا البعد الجديد الذى يرفض هذا التسطيح، يذكّرنا بأنه "مثل الطبيعة مثل الإنسان"، فلنتعلم منه وهو يقول:

وحاجات كتير بتموت فى ليل الشتا

لكن حاجات أكتر بترفض تموت.

(٢٣٥/٦٠)

فوظيفة الشتاء (فى الإنسان(٢٧) والطبيعة) ليست الكمون الميت ـ كما يبدو ظاهرا ـ وإنما الانتظار المستوعِب، وهو الحمل المهيىء للولادة. وما

يمـوت في الشـتـاء، هو مـا ينبـغى أن يمـوت، وهو مـا يلائم هذا الطور من الدورة. وليس الأمر مجرد إعلان موت أشياء، بذاتها دون أخرى، وإنما هو تأكيد أن كفة الحياة (رفض الموت) هى الأرجح دائماً(لاحظ لفظ "أكثر": لكن حاجات أكثر بترفض تموت)، لاحظ الفرق بين تعبير "بترفض تموت"، والتعبير السلبى الذى لم يقله لا تموت (ما بتمتش) فرفض الموت يولّد حياة أكثر زخما وإقداماً.

ثم إن المسـألة ليست كما شاع من اختزال قبيح يشير إلى أن الشتاء يعنى الموت، فى حين أن الربيع يعنى الولادة،(أنظر الفصل الأول) ، وإنما تكون الحياة فى أروع صورها؛ حين تتناسب مع مكوّناتها.

زهر الشتا طالع فى عز الشتا

(٢٣٧/٦١)

والشتـاء قد يكون حملا لما سوف تنجبه الحياة فى الربيع، فإذا كان الربيع هو فصل الولادة، فـالشتـاء هو الرحم الحـانى الذى أدّى إلى هذه الولادة.

مرحب ربيع مرحب ربيع مرحبا

يا طفل ياللى ف دمى ناغا وحبا

(٢٤٨/٨٥)

والالتقاء بين ولادتنا من داخلنا، وولادة الطبيعة (إعادة تفتحها وبسطها)، تظهر فى هذه الرباعية فى تكاثف لا يحتاج إلى شرح.

والولادة... ليست دائما بهجة وفرحة، نذكر فى ذلك مثلا: أوتورانك وهو يتكلم عن صدمة الولادة. وحين تغلب الصدمة (ربما الواقعية) على المناغاة (الطفلية)، يعلن جاهين أنه:

نسمة ربيع لكن بتكوى الوشوش

....

هية الحياة كده كلّها فى الفاشوش

(٢٢٠/٥٠)

ومع أن جاهين قد صدمنا - هكذا - فى الربيع نفسه، إلا أن صدمته لم تسلب من الربيع بهجته، وإنما أعلنت أن الولادة تصبح هى التغيير المتجدد، إذا تواصل الاتصال بين الأم (الرحم - الطبيعة) والمخلوق الجديد. أما إذا كانت الولادة هى **انفصال الطفل قسرا عن الأم، وليست امتداد الأم طوعا فى الطفل، نتجت هذه المضاعفات** التى التقطها حدس الشاعر وأعلنها. فنسمة الربيع يفترض أن تكون نَفس (بفتح الفاء) الأم الهادىء، وقد انتقل طفلها إلى حضنها (العش الجديد: بديل الرحم المرحلى). وهى إذا لم تكن كذلك فإنها النار الكاوية؛ لأن هذا الطفل يولد فلا يجد إلا ريحا تصفع وتكوى، ما دام الطير بدون عش حقيقى: رحم الدفء الأموى .

ومن واقع إفاقتنا للوجه الآخر للشتاء ثم صدمتنا [٢٨] فى الربيع ،يتم الحفز لنرى الشتاء والربيع داخلنا أيضا، وليسا مجرّد فصلين فى الطبيعة؛ فجاهين بما فعل لم ينتقص من الربيع بهجته، ولم يسلب من الشتاء وقاره وجديته (ورهبته)؛ بل إنه أتاح لنا أن نرى نبض الحياة ممتدا بلا انقطاع، سواء بتصحيح فكرتنا عن السكون الذى قد لا يكون موتا بل كمون الحمل (الشتاء)، أم بالولادة الجديدة (الربيع) التى تحتاج منا إلى وعى وامتداد متصل.

كما يعلمنا جاهين بعدا مهما يضيف إلى مفهوم ما هو سعادة، أو ما نتصوره كذلك، فهو يعلمنا أن المهم فى نغم الحياة المتكامل، هو تناسب الشىء مع أصله وطبيعته. فَرَوْعةُ الحياة تظهر فى تلازم زهر الشتاء مع

الشتاء، وتناغم طفل الربيع مع زهر الربيع. وحوار الإنسان مع الطبيعة لا يعنى الاتفاق فقط، بل يعنى التكامل أيضا، وأساسا. انظر هذه الصور أولا للتماثل بين الطبيعة البشرية والطبيعة الطبيعة:

النهد زى الفهد نط اندفع

قلبى انهبش بين الضلوع وانخلع

ياللى نهيت البنت عن فعلها

قول للطبيعة كمان تبطل دلع

(٢٤٤/٧٣)

ثم لاحظ التكامل (لا الاتفاق ،ولا التماثل) بين الإنسان والطبيعة:

شوّح إيديك وارقص بخفة ودلع

الدنيا هىَّ الشابة وانت الجدع

(٢٥٢/٩٣)

حركة الطبيعة.. وحركة الإنسان

هنا تأكيد بشكل أو بآخر على تعدد وتعقد العلاقة بين الإنسان والطبيعة؛ لأنه يورد فى موضع آخر **علاقة تناقضية**، تعود فتؤكد هذا الحوار المستمر، بين الإنسان والطبيعة.

تسلم يا غصن الخوخ يا عود الحطب

ييجى الربيع.. تطلع زهورك عجب

وانا ليه بيمضى ربيع وييجى ربيع

ولسّه برضك قلبى حتة خشب

(٢٤٠/٦٩)

هذا الاختلاف بين "حركة" الطبيعة فى فصولها المتعاقبة، مع حركة الإنسان فى فصوله (أطواره) المتتابعة، يُحدث تناقضا مؤلما يثير جدلا خلاّقا حتميا لمسيرة النمو (وقد يحتدّ حتى يصل إلى درجة المرض).

ونرى الاختلاف حتى المواجهة فى تناقض يعرّى الموت حتى تشعر أنه لا مفر من الإحياء.

دخل الربيــع يضحـــك لقانى حزين
نده الربيع على إسمى لم قلت مين
حـــط الربيــع أزهـــاره جنبى وراح
وايـــش تعمـــل الأزهـــار للميتين؟!

(٢١٧/٢٤)

هنا نقف احتراما لهذا الموت الذى يستقبل الربيع، ويستمع لندائه ويلمس أزهاره، ثم يعلن عجزه.

ونلاحظ أن صلاح جاهين وهو يعلن موت قلبه المرحلى، وعجزه عن مواكبة حركة الطبيعة النابضة، لا يستسلم، فاستعماله لفظ "**برضك**" فى الرباعية، قبل السابقة مثلا، له دلالة الانتظار اليقظ المستمر؛ فاليأس - مالم نغط فى رخاوة الإغماء - ليس ترفا مستحبا؛ وما دامت الحركة حتما، فالانتظار صعب، واليأس أيضا كذلك.

يأسك وصبرك بين إيديك وانت حر
تيـــأس ما تيـــأس الحياة راح تمر
أنا دقت مندا ومندا عجبى لقيت
الصبـــر مـــر، وبرضك اليأس مـــر

(٢٥٣/٩٥)

الحركة والتناقض والديالكتيك:

الحركة هى الحياة، والحركة الحياة هى نتاج الجدل الصعب، الذى لا يُفهم إلا بتحمّل الغموض المعلَن، وكأنه الحيرة. وجاهين إذ يدرك ذلك كأساس للمعرفة، يكاد يتعالى على العقل السطحى الذى يلف حول مشكلة جانبية، مثل مشكلة الجبر والاختيار.

لا تـُـجبر الإنسان ولا تخيره

يكفيه ما فيه من عقل بيحيره

(١٠٨/٢٥٩)

وتكاد القراءة الأولى، ترفض نفى الاحتمالين معا، ولكن الرؤية الثانية تقول إن العقل يحمل نبض الحركة التى تحدد الخطوة التالية. وفى الحركة يتداخل الجبر والاختيار؛ بحيث يصبح الفصل بينهما، بوصفهما ضدين، غير ذى موضوع.

وحتى تستمر رحلة الجدل، فلابد من عمق يُظهر تعقد التوليف وكثافته، فنرى التناقض فى نبضه الجدلى، يعرض فى صورة صريحة؛ حين يتداخل الموت فى الحياة.

بحر الحياة مليان بغرقى الحياة

(٧٠/٢٤٠)

فإذا أكملنا الرباعية، رأينا غريقا لا يستطيع أن يصرخ، يلتمس النجاة فى قارب نجاة، فلا يجد إلا الحب قاربا منقذا.

صرخت خش الموج فى حلقى ملاه

قارب نجاة ! صرخت قالوا مفيش

غير بس هو الحب قارب نجاة

(٧٠/٢٤٠)

والمعنى السطحى قد يُعْلى للوهلة الأولى من قيمة "الحب" ـ كما هو مفهوم شائع ـ كمنقذ من الوحدة، ومهدىء للقلق. ولكننى لا أستطيع أن ألتقط هذا المعنى ليحل محل التداخل الولافى الرائع فى أول شطر (غرقى الحياة!!). وفى الوقت ذاته لا أستطيع أن أهمل هذا التتابع الصريح البسيط. وعموما.. فإن الحب قد يُنظر إليه من أكثر من مستوى؛ فجرعة "الأمن الأساسية" التى أشرنا إليها ابتداء، أحيانا ما يطلق عليها ـ فى اللغة غير العلمية ـ لفظ الحب. والمفهوم الأعمق والعلمى قد يعنى مواصفات فى هذه الجرعة، تفيد **إعطاء الغذاء (النفسى) الملائم فى اللحظة الملائمة للحاجة النشطة**. فإذا كان هذا هو الأمان من ناحية، وهو هو الحب من ناحية أخرى، اتضح الأمر وتقارب الفهم من المحور الذى ندور حوله، ونحاول تأكيده. فالمسألة هنا مسألة "نوع" الحب الباعث على الثقة، وليس لصقة (لزقة) الحب الدالة على الجوع والعجز. يؤكد ذلك جاهين فى رباعية أخرى، يتكلم فيها مباشرة هكذا:

ياللى عــرفت الحب يوم وانطوى

حسك تقول مشتاق لنبع الهوى

حسك تقول مشتاق لنبع الغرام

دا الحب مين داق منه قطره ارتوى

(٨١/٢٤٦)

ولا أحسب أن أى عالم نفس يستطيع أن يصف أفضلية وفاعلية نوع **"جرعة الأمن الأساسية"**، وثبات أثرها، أفضل من هذا الوصف الدقيق. فالمهم هو **"النوع" و "الكفاية"**، ولا الحماسة ولا الكمية. ولعل قدرة صلاح على وصف هذه القطرة، تؤكد ما ذهبنا إليه من افتراض ارتوائه ـ نسبيا ـ منها فى يوم ما، وهو ارتواء باعث على استمرار **الحركة الفاعلة المغيِّرة**، التى تبدو فى كل موقع من رباعياته.

وحتى الصور الطبيعية شبه الساكنة؛ التى تصل إلى الشخص العادى، تصل إلى صلاح مختلفة؛ فيوصلها إلينا فى حركتها الخلاقة المبدعة. انظر إليه وهو يرى النيل، لا كمرآة ساكنة تعكس شمس الأصيل المذهبة (!!) ، ولكن وهو "شغال" ينحت الصخر فيضانا بعد فيضان. وهو لم ينس أن يتقمصه هو الآخر، ما دام الأمر "حركة وطبيعة" !!. وهو لم يتقمصه ليغرق فيه، أى يختبئ؛ إذ يحتويه، ولكنه يوازى حركته ـ وهو ذاته من صلبه ـ فيلتقط صعوبة النحت والتغيير، ويدمى راضيا بشوك الصبر والإصرار.

كام اشتغلت يا نيل فى نحت الصخور

مـليون بئـونة وألـف مليون هاتور

يا نيـل أنا ابن حلال ومن خلفتك

وليـه صعـيبة علىّ بس الأمور

(٢٥٥/٩٩)

فالحركة عند صلاح جاهين أبدية، وفعلها مؤكد.ونتيجتها الإيجابية محسومة، ومن فرط تقديسه لها، ومساواتها بالحياة ذاتها، كاد يعجز عن التوقف، حتى لو كان ثورا يدور فى فراغ. إنه يؤمن بأن مجرد الحركة، هى الضمان الحقيقى لدفع الحياة. حتى أنه يرفض الرفض المتشنج، ويتحمّل الاستمرار الواثق من غلبة الحياة (قال بس خطوة كمان وخطوة كمان) فيبدو مطمئنا إلى"اتجاه الحركة وضمان نتاجها"، فإذا جف بئر الحياة فليكن خارجا عن تقاعسه فى دفع عجلتها بالتوقف عن الدوران.

إقلـع غُـماك يا تور وارفض تلف

إكسر تروس الساقية واشتم وتف

قال بـس خطوة كمان وخطوة كمان

يا اوصل نهاية السكة، ياالبير يجف

(٢٢٤/٣٧)

المصارع الطيب

نهل صلاح من"جرعة *الأمن الأولية*"، ولم يُحرم من جرعة التوجس اللازم للتوازن المرحلى، وغلبت عليه ـ فى الرباعيات على الأقل ـ جرعة الأمن، حتى كانت هى الصبغة السائدة طول الوقت (بعكس سرور الواقف على سنّه طول الخط). وهذه الصبغة السائدة يمكن أن أطلق عليها" الطيبة النابضة"، تلك التى أعجزته (أكرر: أعجزته) عن **القتل**، وعن **الكره** المر، وعن **اليأس**، وعن **الوحدة** برغم وجودها جميعا بكل ثقلها وحجمها.

ما هى معركة جاهين فى الرباعيات؟

كيف ومتى يطل القتل إن فعل (قارن سيف سرور المُسْلَطْ، وسوطه المسموم)؟

معركة جاهين هى جهاد السعى إلى الهارمونى والاتساق مع الأنغام(٢٩). فهو يقاتل التنافر مع الزمن، فى طيبة المحاور الذى يقدس الحركة والنبض والمسيرة؛ فهو مُنازل" اليوم الجديد"، بإعلان حرب شريفة، هى حركة الحياة ذاتها بلا نقصان:

من بين شقوق الشيش وشقشقت لك
مع شهقة العصافير وزقزقت لك
نهار جديد أنا.. قوم نشوف نعمليه
أنا قلت: ياح تقتلنى.. يا ح اقتلك

٢٣٤/٥٨

فهو مصارع طيب؛ لم يحاول أن يهرب من عدوانه فى كأس، ولم يسطّح وجوده بإنكار العدوان أصلا (مثل الخيام)؛ بل لعله أدرى الناس **بالطبيعة البشرية الدموية**، وهذا مايجعلنا نحترم طيبته أكثر؛ فهو واعٍ بالطبيعة الدموية للحياة؛ لكنه يرفض أن يُستدرج ليشارك فى معركة هوِيّة مهتزة

طاحنة حوله؛ لأنه ـ شخصياً ـ كله دم. فما الداعى إلى خلق أوهام تَنَاقُضٍ يبرر عدوانا قبيحا؟

على رِجْلى دم.. نظرت له ما احتملت

على إيدى دم..سألت ليه؟ لمْ وصلت

على كتفى دم وحتى على راسى دم

أنــا كــلى دم.. قتــلت، ولا اتقتلت

(٣٠/ ٢٢٠)

فهو يعترف بعدوانيته وعدوانية الآخرين؛ بصفتهما طبيعة بشرية؛ ومع ذلك، ولذلك، لايستطيع أن يتصور صلاح الأذى لأى مخلوق، بل لا يفهم كيف يسمح آخر لنفسه أن يعذب آخر.

ما اعجبش م اللى يطيق بجسمه العذاب

أعــجب من اللى يطيــق يعــذب أخــوه

(٣١/٢٢١)

رؤيته للدم، كانت رؤية داخلية أمينة، حدد بها طبيعة البشر الدامية، ولم يستثن نفسه منها، لم يسقطها كلها بالخارج، مثلما فعل سرور ولم يهرب منها فى الكأس (بعد وضعها أيضا فى الخارج)، مثلما دعا الخيام. ولكنه واجهها، ثم استوعبها، ثم عاش لمستواها فحوّرها ووالف بين تناقضاتها؛ ليرفض الإيذاء، دون أن يسطح الطبيعة البشرية بإنكار العدوان أصلا. وقدرة صلاح على عرض هذا الولاف، ظهرت قبلا ونحن نرى " **بحر الحياة مليان بغرقى الحياة**". ثم تظهر فى أكثر من موضع آخر، فهو يشرب من **ينبوع الأمن أو الحياة، فى وسط "لهاليب" العدوان**، دون تجزىء سطحى، أو شطر هروبى.

ينبوع وفى الحواديت أنا سمعت عنه

إنه عجيب.. وف وسط لهاليب لكنه

شقّيت كما الفرسان طريقى... لقيت

حــتى الخنازير والكلاب شربوا منه

(٢٢١/٣٢)

لاحظ كيف لم يحدد ـ بوجه خاص ـ أى ينبوع هذا، وتركها للقارىء يُسقط ما يشاء.

وبالطيبة نفسها القوية يستطيع أن يقولها.. "آه"، دون مظنة ضعف أو استجداء أو استكانة؛ أليس للأسد أن يزأر؟

يوم قلت آه سمعونى قالوا فسد

ده كان جدع قلبه حديد واتحسد

رديت علــى اللايمين أنا وقلت.. آه

لو تعرفوا مــعنى زئير الأسد

(٢١٦/٢١)

إن من القوة أن يسمح الواحد لنفسه أن يقول: آه.. على مسؤوليته، وشتان بين آه الشكوى، وآه الاستجداء، وآه الوله، وآه السخط، وآه اليأس، وهذه الآه!!..

الكلمة الصوت.. والكلمة الفعل (استيعاب العدوان)

إذا كان صلاح جاهين قد رأى عدوانه، وتحسس الدم بيديه، وحال دون أن يطلقه على آخر؛ عجزا عن الإيذاء؛ وحمدا لجرعة الأمان الأولى، فكيف السبيل إلى توجيه طاقة عدوانه الطبيعية، دون كبتها، وقد تأكد عجزه عن

القتل الذى لم يتردد سرور فى الإعلان عنه، وكأنه قاب قوسين من الإمكان الفعلى؟ عجز جاهين عن القتل، نتيجة لجرعة الأمن؛ فكيف استوعب تلك الطاقة؟

وصلنى أن "الكلمة" أصبحت عند جاهين من القوة والحضور، بحيث استوعبت كل طاقة العدوان تقريبا. **فالكلمة ما زالت عنده هى الكائن الحى محدد المعالم، قوى التحدى، القادر على كل شىء، *وكأنها الفعل ذاته، ليست بديلا عن الفعل، أو رمزا مبدَعا؛ بل هى هى الفعل من عظم حملها للمعنى، كأنها "اللوجوس" الذى كان فى البدء، كأنها الحياة فى ذاتها،* كأنها كافية لتغيير الكون، متى أصبحت هى هى.**

وصلاح يفرق بين الكلمة الصليل، والكلمة الثورة النذير البشير، ويرى أثر الأخيرة على الشر أثرا قاتلا مغيرا بالضرورة :

أنا قلبى كان شخشيخة أصبح جرس

جلجلت به صحيوا الخدم والحرس

أنسا المهرج.. قمتو ليه خفتو ليه

لا فْ إيدى سيسف ولا تحت منى فرس

(٢١٧/٢٣)

فما دامت الكلمة تحمل معناها وقدرتها على الاختراق، فما لزوم السيف والفرس؟

إن ما أود إبلاغه هو رسالة تقول:

إن صلاح جاهين قد حمل قلمه سيفا فاعلا، ربما يرد به على صلاح عبد الصبور وهو يكاد يرفض أن يحمل الفارس قلما[٣٠]، مفضلا الفارس الذى يحمل سيفا، فيرد جاهين هنا ليؤكد ـ بصراحة ومباشرة ـ أن الكلمة عنده هى سيف من حيث هى بذاتها: قوة وقدرة ومسئولية، فى آن:

عجبتنى كلمة من كلام الورق
النور شرق من بين حروفها وبرق
حبيت أشيلها ف قلبى. قالت حرام
دا انا كل قلب دخلت فيه اتحرق

(٢١٤/١٧)

وعدم تحديده لكلمة بذاتها - كما فهمها أحدهم أنها " الحب" - جعل وصفه هذا يعود على أية "كلمة" ذات معنى فعلا. الكلمة المعنى هى الكلمة الفعل أيا كانت، مادامت تحمل معناها بحق، وصلاح هكذا يعلن قوة الكلمة ورحمتها ومسئوليتها وفعلها، وهو يعرف أمانة حملها حتى ليكاد يموت من إصراره على ألا يطنبل[٣١]. فيتناولها كيفما اتفق:

وقفت بين شطين على قنطره
الصدق فين والكدب فين يا ترى
محتار حاموت الحوت طلع لى وقال
هوّا الكلام يتقاس بالمسطره

(٢٢٨/٤٦)

وقد رسم الكلمة فى رباعية فائقة، تشعرنا - برغم اختلاف المقام - كيف كان يرى الكلام **كائنا حيا بحق**

صوتك يا بنت الإيه كإنه بدن
يرقص يزيح الهم يمحى الشجن
يا حلوتى وبدنك كإنه كلام
كلام فلاسفة، سكروا ونسيوا الزمن

(٢٤٢/٧٣)

ونقف وقفة ثانية لنقول إن "الكلام" قد استوعبَ خلال تطور الكائن البشرى كثيرا من طاقة غريزة العدوان.. قد ذكرتُ فى دراسة سابقة علاقة "العدوان بالإبداع"(١٩)، ولم يخطر ببالى أن الكلمة "اللوجوس"، هى - فى ذاتها - إبداع نابض، حتى رأيت علاقة جاهين بالكلمة، وتذكرت فى خبرتى فى العلاج الجمعى كيف أن الكلام هو بديل للعدوان.إذ يغنى عنه، وكيف أنه هو هو - فى ظروف أكثر صحة - حاوى طاقة العدوان، وكأنه نما منها وبها فاستوعبها. واتضحت لى الرؤية حين أعلن صلاح جاهين عمق هذا الاحتمال، من خلال حدس إبداعه الفائق فى هذا العمل. ويبدو أن ما ذهب إليه هو من أصح الصحيح لو ظلت الكلمة هى التى كانت فى البدء.

أحس أن هذه النقطة تحتاج إلى توضيح، حتى لو اضطررت إلى نوع من التكرار، فأقول:

العدوان الفج طاقة دافعة، تحفظ مجرد بقاء البدائيين فى الصورة البدائية. فلما اكتسب الكائن البشرى القدرة على الكلام، احتوت الكلمة قدرا من طاقة هذا العدوان الفج، فقامت (الكلمة) - جزئيا - بالحفاظ على التواصل بين البشر. ولكن الكلام خرج عن هذه الوظيفة - فى غالب الأحوال - وأصبح أصواتا تفتقر إلى هدفها الأصلى. ومع ذلك، فقد ظلت الكلمة صمام أمن ضد العدوان الفج البدائى، فهناك صورتان للكلام: الكلام الفاعل (وهو من أرقى صور العدوان الإيجابى، بمعنى الدفع للأمام وليس الاعتداء)، والكلام الصوت (وهو البديل التسكينى عن العدوان، إلا أنه يحمل خطر التأجيل دون الفعل، والتخدير دون الدفع). وقد تضخمت الوظيفة الأولى لدى جاهين، فأصبحت الكلمة كائنا مسئولا سائلا فاعلا بالضرورة، فارتقى عن العدوان الفج، دون كبته أو إغفاله.

وصلاح يعامل الكلمة باعتبارها كائنا حيا: يراها متألمة، لعبية (بتشديد الياء)، فائرة، حائرة، قادرة، منذرة. وأخيرا يعلن رؤيته للكلمة من عمق

جدلى جديد، حين يحتضن الخير فيها الشر، وبالعكس. وهو يعلن خطورة الاكتفاء بهيكلها الظاهرى، دون محتوى رحمها التوأم النقيض.

أنا قلت كلمة وكان لها معنيين

كما بطن واحد وتوأمين زين وشين

لو دنيا شر.. التوأم الخير يموت

ولو دنيا خير.. الشر حايعيش منين؟

(٢٥٦/١٠١)

إن احتواء الخير للشر، بالمعنى الجدلى، يحافظ على الحركة فى داخل الكلمة الفعل، وهذا ما تظهره هذه المقابلة الذكية الجدلية المتداخلة التحركة، وهى ليست أبدا مجرد توازن تسوياتى.

وكنت قد عنيت فى دراستى السابقة للرباعيات (الفصل الأول) برؤية جاهين لوظيفة الكلام التسكينية التى لا ينبغى الإقلال من أهميتها. ولكنى قد عَبَرْتُ فى هذه القراءة الحالية إلى ما بعدها؛ فالكلام حين يكون إزاحة هم وفضفضة[٣٢]، إنما يقوم بوظيفة التنفيث دون الثورة، وصلاح لم يغفل هذا المعنى التنفيثى (الذى كان وما زال موضع اهتمام التفريغ النفسى والعلاج النفسى فترة من الزمان ـ والذى شاركت ـ طويلا فى تمجيده) يقول جاهين:

عينى رأت مولود على كتف أمه

يصرخ تهنن فيه، يصرخ تضمه

يصرخ تقول يابنى ما تنطق كلام

ده اللى ما يتكلمش يا كتر همه.

(٢٥٧/١٠٤)

يقول صلاح فى المعنى التنفيثى نفسه:

يا عندليب ما تخافش من غنوتك

قول شكوتك واحكى على بلوتك

الغنوه مش ح تموتك إنما

كتم الغنا هوا اللى حايموتك

(١٠٥/٢٥٨)

على الرغم من أن صلب هذا المعنى هو تأكيد فائدة " التنفيث"، فإن الخوف من الكلام والغناء (فى ذاته وليس فى محتواه) يذكرنا مرة أخرى باحتمال صحة تأكيد طبيعة الطاقة التى احتواها الكلام تطوريا.

إذن: فقد قامت الكلمة ـ الفعل عند جاهين، باستيعاب طاقة العدوان، دون أن يغفل طبيعتنا الدموية، ودون أن يتغافل عن العدوان المحيط من كل جانب؛ لكن اطمئنانه لجرعة الأمن، وثقته بقدرة الحياة، جعلاه يرى الواقع ولا يُستدرج إلى معركة دموية بدائية؛ فهو قادر على العيش وسط المخالب دون إلغائها، أو تمضية حياته فى صراعها الجانبى، بديلا عن الحركة الأمامية.

عجبى عليك حواليك مخالب كبار

ومالكش غير منقار وقادر تعيش...

(٦٢/٢٣٦)

الاختيار.. والرؤية

نقول ونعيد إنه لما قامت الكلمة بالواجب لتستوعب طاقة العدوان استغنى صلاح بها عن العدوان الفج، ولكنه لم يجبن عنه؛ فكما أن طيبته اختيار، فإن كلمته الفاعلة اختيار. والفرق بين الاستغناء عن العدوان والجبن عنه، وكذلك بين الطيبة ـ الاختيار، والطيبة ـ الهروب، فرق صعب التحديد. والبحث عن الرؤية المصاحبة والقدرة الحقيقية، هو الذى يعرفنا

الفرق بين الاختيار والهرب. وجاهين رأى وحدد قدرته، رأى الدم ورأى المخالب.. ثم ها هو يرى الخوف، ويحدد ضرورته وحواره معه. وهو يؤكد حرصه عليه، جنبا إلي جنب مع امتلاك القدرة فى تفاعل مستمر (جدل جديد)، وهو يحدد قدرته المتواضعة فى مواجة هذا الواقع الحى المخيف.

سهّير ليالى وياما لفيت وطفت

وف ليلة راجع فى الضلام قمت شفت

الخوف كأنه كلب سد الطريق

وكنت عاوز أقتله بس خفت

(٢١٣/١٥)

هذه رؤية مكثفة تطمئننا إلى اختيارات جاهين، من موقع حجم الواقع بالداخل والخارج!!. فهو إذ يكشف عن خوفه، يعلن أنه أيضا يعرف أن الخوف ضد الانطلاق (سد الطريق)، ثم إن خوفه من الخوف هو أيضا أكثر واقعية من إنكاره، ومن التسليم له معا.

وهكذا لم أمنع نفسى من تصور أن جاهين قد حافظ على الخوف، ورفض قتله حرصا عليه. وفى الوقت ذاته خوفا منه، أى أنه حفاظ ضمنى على استمراره، باعتباره جزءا من طبيعتنا. وتأكيدا لذلك فإنه يرى الخوف ما زال قائما، حتى بعد اختفاء مبرراته التاريخية النابعة من ضخامة حجم المجاهيل.

كان فيه زمان سحلية طول فرسخين

كهفين عيونها وخشمها بربخين

ماتت...لكين الرعب لم عمره مات

مع إنه فات بدل التاريخ تاريخين

(٢١٣/١٦)

ومع هذه الرؤية، نستطيع أن نأمن لاختياره الكلمة الفاعلة، دون العدوان المباشر، والطيبة المشاركة برغم فداحة الثمن. وهو يؤكد هذا الاختيار، ويرضى بثمنه: **وحدة واردة وألما مفيقا، دون انسحاب دائم** حتى لو تخلى عنه الجميع، فى غيبوبة جنون نكوصى، يرجع بنا إلى تبادل القتل وسيلة للحوار.

كل اللى فى الخماره صابهم جنون

صبحوا الرجال يتبادلوا كأس المنون

وبـــدم ونـبيت انكـــتب عالجـــدار

ياميت ندامه على اللى"قلبه حنون"

(٢١٥/١٩)

نعم: أن تختار الطيبة، وأنت تعلم كل هذا، فياميت ندامة على ماستلاقى من ألم الرقة، وشوك الوحدة. ولكن يبدو أن الاختيار الواعى، يساوى، وهو يستحق أن يُدفع منه أى ثمن، ويبدو أن صلاح كما عجز (واستغنى) عن العدوان، **عجز ـ أيضا ـ عن البلادة**، مما يؤكد نوع **طيبته المشاركة ، لا الغافلة:**

قالوا الشقيق بيمص دم الشقيق

والناس ما هياش ناس بحق وحقيق

قـــلبى رمــيته وجبت غيره حجر

داب الـــحجر... ورجعت قلبى رقيق

(٢١٥/٢٠)

العجز عن الألم العدمى، وعن الإيلام

خلاصة القول إن طيبة صلاح، مع رؤيته، مع ألمه الناتج عن اختياره، مع استمراره، تؤكد جميعا أننا أمام عاشق للحياة بتناقضاتها النابضة المؤلمة البهيجة. وعلاقة صلاح بالألم، علاقة خاصة؛ فهو ليس داعيا إلى الهرب منه على طول الخط، ولا هو يستدعيه ابتداء. وفى الوقت ذاته، هو لا يطيق أن يُلحق الألم بغيره، ولكنه لاينكره أبدا أو يتغافل عنه. وهو يطلب الشفاء منه "بلمسة من إيد حبيب"، وأخشى أن أقول إنه يكاد يعجز - أيضا - عن أن يتألم، حتى لا تبدو كل اختياراته عجزا عن.. وليست فعلا لـ..... ومع ذلك، فإن داخله الذى جرع الأمان يوما، فأيقن بغلبة الخير فى الحياة، يطغى دائما أبدا حتى على قراره بالتألم أو الإيلام:

غمست سنك فى السواد يا قلم

علشان ما تكتب شعر يقطر ألم

مالك جرالك إيه يا مجنون وليه

رسمت ورده وبيت وقلب وعلم

(٢٤٩/٨٧)

صلاح جاهين يعجز عن استعمال الكره (الأسود)، لإعلان الألم حتى شعرا. بل إنه لو أراد أن يجرح نفسه دون الآخرين لما استطاع؛ إذ يغلب حلو الداخل (الذى ذاق الأان) على قرار الخارج الذى أدرك الواقع. فالضياع العدمى والحزن الاعتمادى لم يتغلغلا أبدا إلى عمق وجوده، ولم يستطيعا أبدا أن يفسدا مفعول جرعة الأمان المبدئية، مهما كانت غير كافية.

أنا الذى عشت الزمان مضيعه

بروح حزينه معفنه مضعضعه

زرعت شجرة سنط لجل انجرح

لقيتها شعر البنت ومفرعة

(٢٥٠/٨٩)

"إيقاف" وكلمة عن الانتماء

وبالحركة ذاتها، أوقف نفسى وأنا أشعر أنى لم أفعل شيئا، سوى فتح الأبواب على هذا العمل الذى يستأهل تفرغا كاملا. وقبل أن أنهى هذه القراءة، أشير إلى نوع "انتماء "جاهين، بالمقارنة بالخيام وسرور:

فنتذكر الخيام وانتماءه إلى "هنا والآن"؛ هربا من الوحدة والحيرة وبحثا عن لذة (غير محققة). . فى صحبة نديم، وصاحب حظ (عابر).

ونتذكر سروراً وانتماءه إلى المعرى وحزبه، والتاريخ والجغرافيا دون البشر أفرادا لحما ودما بتناقضاتهم.

ثم نعود إلى صلاح جاهين فنجده لم ينكر وحدته ابتداء:

قلوب بتخفق إنما وحدها

(٢٣٠/٥٠)

كما حافَظَ على المسافة بينه وبين الآخرين أفرادا بحق، واحتمل الاختلاف وقَبِلَهُ، وصبر عليه، دون استسلام، وكان قنوعا بحيث تكفيه:

لمسة من إيد حبيب

(٢٣٩/٦٨)

ورضى أن يرتوى ولو بقطرة واحدة من الحب:

قطرة منه

(٢٤٦/٨١)

وهو يطلب ـ برقّة بالغة ـ أن يكون حبيبه بجواره، وهذا وحده قد يكفيه ليرى الحياة كما يحبها:

لو كنت جنبى يا حبيبى أنا

(٢٤٦/٨٢)

وصلاح فى هذا لا يذوب فى الآخر، فهو يشبع من أى "رضا"؛ ذلك لأنه ينتمى إلى الحياة ذاتها؛ فحزبه هو "**حزب الحياة** "، بما فيها من أحباب وأعداء وحشرات وتماسيح ونمور، بل نبات.

أحب اعيش ولو أعيش فى الغابات

أصحــى كما ولدتنــى أمى وابات

طائر.حِوان.حشرة..بشر.بس أعيش

محلا الحياة.. حتى فى هيئة نبات

(٢١٢/١٤)

(فهل استطاع أن يحقق أمنيته هذه؟؛ أم أنه تصرّف بالعكس؟ [٣٣]).

تعقيب ختامى على الأجزاء الثلاثة

لعل القارىء قد صاحبنى فى هذه "القراءة"، صحبة عرف منها طبيعة هذا الجهد وحدوده؛ حيث كان أساسا موضوع ندوة للنقاش، وليس دراسة للنشر؛ ولهذا فإنى أرى من المفيد أن **أحاول إيجاز** الخطوط العريضة التى حاولت إظهارها فيما يلى:

أولا: لا يوجد مجال **للمفاضلة** - أصلا - بين الأعمال الثلاثة، وإنما توجد **فرصة للرؤية** من زوايا مختلفة.

ثانيا: إن الأعمال الثلاثة لابد تحمل بصمات شخصيات أصحابها، ولكنها ليست - بالضرورة - هى هى أصحابها.

ثالثا: وعلى ذلك؛ فإن الأعمال الثلاثة يمكن أن تعتبر شخوصا قائمة بذاتها، شخوصا تعلمنا مواقف مختلفة، ومتعددة المستويات.

الموقف الأساسى

فرباعيات الخيام، تمثل **الموقف الشيزيدى** (الانسحابى - الهروبى)؛ حيث لا علاقة حقيقية ولكن ثَمَّ أملاً فى علاقة، ولا مواجهة عدوانية أو متألمة للتناقض، ولكن ثَمَّ هربا من الألم إلى اللذة - دون إمكان تحقيق ذلك - يؤكده موقف إعلان الحنين إلى الرحم (القبر) الحانى، أمام ضربات القدر، وتناقضات الواقع.

ورباعيات سرور تمثل **الموقف البارانوى؛** (الكرّفرّى) حيث لا أمل فى العودة إلى الرحم، ولا قدرة على تقبل الواقع؛ فلتُعلن الحرب بلا تردد. فهناك علاقة شديدة، ولكنها علاقة هجوم دفاعى مستمر، مزود بجرعة مفرطة من التوجس الأساس.

ورباعيات جاهين، تمثل **الموقف الاكتئابى؛** (الثنائى الوجدان :"تحمُّلا") حيث تستحيل العودة إلى الرحم، كما يُستبعد الحل القتالى(الكرّفَرّى)، فلا يبقى إلا التقدم خطوة خطوة على أرض الواقع، نحو الآخر، نحو الواقع بحجمه وتناقضاته، مزودا بجرعة مناسبة من الأمان الأساس.

قطبا الحركة عند الثلاثة

الخيام أخذ يتحرك بين قطبى **اللذة والألم**، دون أن يغادر موقعه.

وسرور أخذ يتحرك بين قطبى **الكر والفر**، مغلبا الكر طول الوقت.

وجاهين أخذ يتحرك **مع** قطبى **الحزن والفرح** (وأحيانا بينهما)، مواجها التناقضات بصبر عاشق الحياة المنتمى.

***

بإيقاف أخير، أعد بالعودة متى أمكن ذلك.

***

لكنى لم أعد كما أردتُ حتى الآن

(١٧ / ١٠ / ١٩٩٩)

فخرجت هذه الأعمال هكذا لعلّا تتكامل .

هوامش الفصل الثانى

(١) اكتشفت بعد معرفتى المحدودة جدا بصلاح جاهين شخصيا، وبعد نظرى فى بقية أعماله، وبعد رحيله المأساوى، اكتشفت أن حالته الفرحانقباضية "هذه، لاتمثل إلا سطحا يطفو فوق وجود إنسانى زاخر، لايمكن الإحاطة به بأى عدد من الدراسات، وخاصّة ما سميته باكرا، حالته. وبالتالى فإن الدراسة الأولى (الفصل الأول) لا تعدو أن تكون إضاءة زاوية ظاهرة محدودة لا أكثر.

(٢) كنت قد وقعت فى الخطأ ذاته، أى الاختزال الناقص؛ حين قدمت رواية "الشحاذ" لنجيب محفوظ فى الفترة ذاتها، من منطلق وصف الأعراض، ثم تراجعت عن ذلك لاحقا عندما صدر كتابى "قراءة فى نجيب محفوظ " الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

(٣) تأجل صدورهذا العمل، - فى مثل هذا الكتاب - تسعة عشر عاما لكونه ظل "مسودة" تريد أن تُراجَع، حتى ظهر أخيراً بصورته الأولى، بعد تعديلات طفيفة لا تنفى عنه صفة "المسودة".

(٤) نسبة رباعيات الخيام إلى هذا العالم الرياضى الفذ " غياث الدين أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام"، أمر حوله نقاش كثير. ولما كانت أول نسخة مخطوطة قد كتبت بعد وفاته بخمسين وثلاثمائة سنة، فإن نقاء الرباعيات وحتمية نسبتها إليه شخصيا أمر تحوطه الشكوك، وقد يفسر ضعف السند غلبة التكرار؛ حيث يحتمل أن يكون المعنى نفسه قد تداوله أكثر من رائد؛ حتى تكرر دون قصد مباشر، فضلا عن احتمال إضافات تساير الروح العام، لم يقلها الخيام أصلا. لكن هذا لا يمنع أن تتم الدراسة على النص الواحد الذى بين أيدينا، وهو نص مترجم، وقد لا يكون هو هو ما كتب الخيام، لكنه هو "ماندرسه".

(٥) فى النسخة التى بين يدى: رباعيات نجيب سرور (الطبعة الأولى ١٩٧٨) منشورات مدبولى، كتب المؤلف فى آخر صفحة: السبت الأول من يونيو سنة ١٩٧٤ مستشفى الدكتور النبوى المهندس للأمراض العقلية. ولا أتصور أنه كتب هذه الرباعيات جميعا فى ذلك المستشفى العقلى، أثناء تلك النوبة. لعله فقط أنهاها أو سوّدها هناك، ثم أعاد تنظيمها وصياغتها فيما بعد. وإن كانت روحها العامة وإيقاعها، لا ينفيان الاحتمال الأول.

(٦) نجع الشىء نجوعا: نفع وظهر أثره.

(٧) فضلّت فى - آخر لحظة - أن أفرد ملحقا خاصا فى آخر الدراسة المقارنة، أزيد فيه من شرح بعض الأفكار النظرية التى بنيتُ عليها هذه الدراسة، من حيث مسار النمو البشرى، وأزمات النمو، وعلاقة الإبداع بالسيكوباثولوجى (انظر ملحق -١- ص ١١٥-١١٨).

(٨) النظرية التطورية الإيقاعية Evolutionary Rhythmic Theory هى النظرية التى وضعها المؤلف؛ ليؤسس عليها دراسته فى "علم السيكوباثولوجى"، شرحا لديوانه "سراللعبة". وقد أثبتها لاحقا فى ما يسمّى "محاضرات مختارة فى الطب النفسى " Selected Lectured in Psychological Medicine ، وهى منشورة على نطاق ضيق منذ ١٩٨١.

(٩) نحتّ كلمة "الكرّفرّية" على الرغم من ثقلها، لأنى لم أجد أن الكلمات الشائعة مثل "التوجس" أو "الترقب" تصلح للوفاء بالمعنى العلمى المشتق من تعبير Fight Flight، الذى ترجمته هى "الكر والفر"، فوجدت أن هذه الكلمة الجامعة يمكن أن تفيد ما يتصف به الموقف البارنوى الذى نتحرّج فى استعماله في وصف السواء. على أن الشائع أن تسمى هذه المراحل باسم مشتق من أسماء أمراض نفسية، وفى هذا المنحى ما فيه من مخاطر التداخل بين السواء والمرض، ويتفاقم هذا الخلط فى اللغة العربية خاصة، حيث لم تألف هذه اللغة استعمال ألفاظ مثل البارانويا أو الاكتئاب إلا فى وصف المرض.

أما كلمة الشيزيدية فهى تعريب لكلمةSchizoid وهذا أفضل من استعمال ترجمتها إلى "شبه فصامية" لأن الموقف الشيزيدى، (والظاهرة الشيزيدية) ، فى هذه الدراسة، وعموما فى فكر جانترب (العلاقة بالموضوع) هو محور الوجود وليس شبه فصامي أصلاً.

١٠) نظرية "العلاقة بالموضوع"، هى نظرية تحليلية بدأت من الفكر الفرويدى لتستقل بدأً من ميلانى كلاين، ثم فيربيرن، ثم جانترب. والأفكارالواردة في هذه الدراسة مرتبطة بالأخير أكثر من غيره ، وخاصة فى كتابه الشهير

Guntrip, H. (1975) Schizoid Phenomena. Object Relations and the Self. London: The Hogarth Press.

وتعبير المرحلة العلاقاتية المزدوجة يشير إلى ما يقابل الموقف الاكتئابىSchizoid depression على مسار النمو، ومرة أخرى هو موقف سوى، وفيه تكون العلاقة بالموضوع (الأم أساسا) مزدوجة أى ثنائية الشحن؛ حيث يجتمع الحب والكره معاً نتيجة لبداية تقدير الموضوع كمصدر للرعاية والأمان وفى نفس الوقت كمصدر للتهديد بالهجر فالحرمان.

١١) تواجُد كل من الأمان والتوجس معا، فى جرعة نشاط جدلى أثناء طور البسط خاصة ، هو أهم ما يحافظ على مسيرة النمو البشرى فى مسارها الولافى (الديالكتيكى) المتصاعد. ونجاح استمرار هذا المسار بدون مضاعفات، هو الذى يتجلى ليصبح حافزا للإبداع، سواء إبداع الذات أو النتاج الإبداعى فى مجالات العلم والأدب وغيرها.

و على النقيض من ذلك قد تنتج عن تواجد هذا التناقض، ومكافئاته، فى تبادل مفرط أشكال من "الأمراض النوابية "، خاصة الهوس والاكتئاب؛ حيث يعلِن مثل هذا المرض مبدأ التناوب؛ ولكنه يعلن – أيضاً – مظاهر فشل استخدامه فى مسيرة النمو.

١٢) على الرغم من تجنبى استعمال اللغة العلمية الجافّة، فإنى مضطر إلى استعمال هذه التصنيفات المسماة بالمواقف على مسار النمو، بديلا عن المراحل المعروفة فى الفكر الفرويدى؛ حيث تصطبغ هذه الدراسة أساسا بمفاهيم "مدرسة العلاقة بالموضوع"، و**الموقف**" إنما يشير إلى علاقات مرحلية أثناء النمو يمر بها الكائن البشرى ، وتؤثر فى علاقاته لاحقا، ولكنّه لا يشير إلى سلوك ظاهرى بشكل مباشر.

١٣) انظر ملحق الفصل الثانى (٢)، فقرة الإبداع والسيكوباثولوجى.

(١٤) الرقم الأول هو ترقيم للرباعيات، فى طبعة مكتبة غريب، ترجمة أحمد رامى. والرقم الثانى (بعد الشرطة) هو رقم الصفحة.

(١٥) اكتئاب المواجهة Confrontational depression هو إشارة إلى نوع من الاكتئاب، وصفه المؤلف ؛ حيث تحدث فيه مواجهة بين الذوات وبعضها من ناحية، وبين الإنسان والعالم من ناحية أخرى. وهو يتصّف بحدّة الوعى Hyper-awareness ، وآلام التعرّى، أكثرمنه بالحزن والعدمية. (أنظر: دراسة فى علم السيكوباثولوجى، ص ١٥٧، ١٥٨. وانظر – ايضا – الملحق الأول للفصل الثانى).

(١٦) نؤكد مرة أخرى أن الموقف الشيزيدى، هو طور طبيعى فى النمو، وأن استعمال كلمة شيزيدى تعريبا للفظ Schizoid يؤكد أن علاقة الكلمة بمرض الفصام هى علاقة غير مباشرة، وأن الكلمة لا تعنى الترجمة القديمة "شبه فصامى".

(١٧) نهج الترقيم ذاته (رقم الرباعية ـ شرطة مائلة ـ رقم الصفحة) نسخة منشورات مدبولى، ١٩٧٨ (قمت بترقيم الرباعيات شخصيا).

(١٨) الصل (بكسر الصاد وتشديدها): الحية من أخبث الحيات.

(١٩) راجع مقال العدوان والإبداع للمؤلف ـ"الإنسان والتطور" عدد يوليو ١٩٨٠ ،، ص ٤٩ ـ ٨٢.

(٢٠) رحلة الداخل والخارج " in and out progrom" هى الرحلة التى أشار بها " جانترب " (مدرسة العلاقة بالموضوع) شرحا لحركة الإنسان نحو الموضوع فى الخارج، ثم انسحابه إلى الذات. وكذلك تعبيرا عن حركة النمو النبضية، التى تشمل نكوصا أقل، واندفاعة أكبر باستمرار، مع حتم التناوب بين الاثنين. وأصل هذه الحركة الخارجة الداخلة هو ما يقابل ولادة الجنين ثم تقدمه على مدارج النمو، فى مقابل الجذب المستمر للعودة إلى الرحم (القبر فى النهاية). وهذه الحركة طبيعية وضرورية لتحقيق النمو المرن المستمر طالما أن ذراع التقدم أطول من ذراع التأخر (الانسحاب) مع كل نبضة نمو.

(٢١) علامتا التنصيص فى الأصل.

(٢٢) إشارة إلى الموقف البارانوى (بالمقارنة بالخيام فى الموقف الشيزيدى ـ وجاهين فى الموقف الاكتئابى (انظر ملحق الفصل الثانى –١ –).

(٢٣) من أقرب أعمالى إلى نفسى، وأعمقها فى تصورى، ديوانى بالعامية "أغوار النفس" (دار الغد ١٩٧٨). وهو العمل الوحيد الذى استطاع أن يخرج بهذه اللغة، برغم الرقابة والوصاية، وقد اعتذرت فى مقدمته عن ذلك، للأسباب ذاتها التى ذكرتها هنا اعتذرت قائلا:

أصل الحدوته المرة دى كان كلها حس
والحس طلعلى بالعامى بالبلدى الحلو
والقلم استعجل، مالحقش يترجم
لتفوته أيها همسة، أو لمسة، أو فتفوتة حس.

(٢٤) حتى فى الصورة المرضية "مرض الهوس والاكتئاب"، هناك نظرية القطبين، فى مقابل نظرية القطب الواحد Bipolar theory versus Monopolar theory. والنظرية الثانية (وهى الأحدث تقول إن كلا من الاكتئاب والهوس يمثل درجة من حدة مرض، يحدث فى اتجاه واحد. وكأن الاكتئاب نشاط مرضى فى اتجاه ما. فإذا زاد هذا النشاط حدة فى الاتجاه نفسه، حل محله الهوس... والعكس صحيح.

(٢٥) رقم الصفحة – هنا – يشير إلى طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.

(٢٦) "دراسة فى علم السيكوباثولوجي" ١٩٧٩.

(٢٧) شتاء الإنسان هو فصل (طور) الاستيعاب والتلقى (diastole) acquisition، وربيعه هو فصل (طور) البسط والدفع (systole) unfolding

(٢٨) أستعمل كلمة صدمة بمعنى وظيفتها الإبداعية. أى تلك الرسالة التى تفاجىء ما تعودنا، فتهزه بإضافة بعد جديد إليه، أو إلزام إعادة رؤيته.

(٢٩) قارن أنغام التكية ورقص الطبيعة، وإيقاعها فى حرافيش نجيب محفوظ، وأيضا أنظر للمؤلف: قراءة فى نجيب محفوظ، (فصل دورات الحياة وضلال الخلود، ملحمة الموت والتخلق "فى الحرافيش"، صـ٩١ ـ ١٥٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

(٣٠) عدلت عن التوقف لأفرق بين هذا الموقف، وموقف صلاح عبد الصبور وهو يكتب "يوميات نبى يحمل قلما، ينتظر نبيا يحمل سيفا" (ليلى والمجنون). فالأمر يحتاج إلى إسهاب، وتفصيل لا أمل فى الوفاء بحقه، فى هذه العجالة.

(٣١) طنبل: تحامق (الوسيط)، وكنت أودّ أن أستعمل الكلمة العامية طنّش، ولكن...

(٣٢) فضفض الشىء: اتسع، وفضفض الثوب: وسعه. واستعمال هذه الكلمة بالعامية، قد يعنى توسيع الصدر بالتنفيث عن مخزون من الهم. لهذا استعملتها فى هذا المعنى داعيا إلى مثل ذلك.

(٣٣) بعد أن حدث ما حدث، ضبطتُ نفسى وأنا أقرأ دراستى لصلاح جاهين الأولى والمقارنة، أتساءل: هل أخطأتُ؟ هل ما ذهبت إليه من فروض، حول حب صلاح للحياة، واتصافه بالطيبة الودود، والموقف الآمن نسبياً وكذلك ما ميّزه من انصهاره، فى كل هذا النبض الحيوى، والحيرة الخلاقة، هل يتفق كل هذا مع ما أقْدَمَ عليه ـ فى الأغلب ـ فحرَمنَا به منه؟

ولم أتردد فى أن أتمسك برأيى، فى الفرض القائل بترجيح حبه للحياة إلى أبعد مدى.

فمن ناحية، أنا ليس عندى ما أجزم به كيف مضى.؟ ومن ناحية أخرى، فإن حب الحياة يكون -أحياناً – مبررا للاستئذان إراديا، قبل أن تنطفىء فينا الحياة أو سماحاً بأن تُفْرغ منا بالرغم عنا.

وقد كتبت ذلك مخاطباً إياه، متألما، معاتبا مسامحاً (انظر الملحق).

ملاحق

١- الأرضية النظرية

٢ - رثاء

٣ - عديد

ملحق [١]

الأرضية العلمية !! (النفسية) للدراسة

أولا: مفاهيم عن النمو واللذة

لكى نتابع التفرقة التى وصلتنى تمييزا للرباعيات الثلاث، يستحسن أن نتجول قليلا مع الأفكار المتعلقة بالتفسيرات المقترحة.

(١) نبذة عن اللذة (والهيدونية):

لا تعنى اللذة كما استعملناها فى هذه الدراسة، أو حتى كما استعملها فرويد، لا تعنى مجرد الاستمتاع والوجد. وإنما هى تشير إلى الاتساق والهارمونية أساساً. وهذا ما يذهب إليه **ساندور رادو** Sandor Rado؛ إذ يعتبر رادو مبدأ اللذة: هو التناسق المتناغم لكل المستويات معا.

وساندور رادو (١٨٩٠-١٩٧٢) هو صاحب مدرسة السيكوديناميية التكيفية Adaptational Psychodynamics، وهى التى ترتب السلوك البشرى فى مستويات نفسية وتكيفية هيراركية، وتؤكد ضرورة تناسق هذه المستويات مع ذات محورية تجمعها فى تناسق هارمونى. وهذا ما يصفه - تحديدا - باللذة. وأصل الكلمة التى استعملها "رادو" هى الهيدونية، التى - كما ألمحنا - قد تعنى اللذة بمعناها الشائع الذى يشير إلى تغليب شبق حسى مباشر. كما قد تعنى " السعادة" بمعناها الغامض الباهت. وكتابات **"رادو"** تشير إلى أنه يعنى بها " التكامل المتناغم".

ويبدو أن اللذة التى تعنى البهجة الحسية ، وتجنّب الألم، واستقرار الحال، لا تمثل إلا طورا واحدا من أطوار التوازن الخلاق الجديد بتسميته لذّة تطلب كفاية متحركة تؤكد حيوية الوجود البشري. فاللذة التناسقية (الهارمونية) تشمل كلا من مرحة السكون المستقر، والتنشيط المتوازن معا.

وتأكيدا لهذا التوجه، نجد أن من بعض المعانى اللغوية الواردة فى اللغة العربية، معنى رائعاً يغيب عن استعمال الكثيرين، وهو أن " اللذة: **إدراك الملائم من حيث هو ملائم**" (الوسيط)، وهذا أقرب ما يكون إلى مفهوم الهارمونية، الذى نحاول توضيحه

ملائم" (الوسيط)، وهذا أقرب ما يكون إلى مفهوم الهارمونية، الذى نحاول توضيحه هنا ومهما يكن من تفسيرات أو تبريرات تعلى من قيمة اللذة كغاية أو وسيلة، فإنها تتناول جانبا محدودا من التركيب البشرى.

(٢) مفهوم "**الثقة الأولية مقابل الحرمان العميق من الأمان الأولى**BasicTrust versus Mistrust . (التوجس)".

هذا المفهوم يرجع أساسا إلى "**إريك إريكسون**"، حيث يفترض إريسكون أن الرضيع فى حاجة ماسة إلى الطمأنينة، فهو شديد اللهفة فى سعيه إلى أن يشعر بالحماية التى تعوضه عن حماية الرحم من ناحية، وتغنيه عن الحنين للعودة إليه من ناحية أخرى. وعلى قدر قيام الأم -خاصة بالذات - بهذا الدور المحيط والدافىء والحانى، يطمئن الطفل ويجتاز هذه المرحلة بأمان. وعلى النقيض من ذلك، على قدر حرمانه من هذه الحماية، يعيش الطفل أكثر فأكثر النقيض المقابل من فرط التوجس.

وجرعة الأمان الأولية ليست مرادفة تماما لما يسمى "الحب" أو " الحنان" أو "الأمومة"، إنما هى أساسا تعنى **تناسُب "العطاء" نوعا وكما، مع "الحاجة" نوعا وكما.** والحرمان من جرعة كافية من هذا الوجود الآمن، يجعل الإنسان لاحقا فى سعى لاهث إلى "اللذة"بمعناها التسكينى أو السكوني، خوفا من "الألم"، خاصة ألم الترك أو الهجر. وبدايات فرويد تصورتْ أن هذا السعى الدائب فى اتجاه اللذة، هو الموقف الطبيعى الإيجابي للوجود البشرى.

وحين يُذكر لفظ " **الأمان الأساسى**"،(أو الأساس) يقفز فى مقابله لفظ " **التوجس الأساسى**"،(أو الأساس) ، ولأول وهلة نتصور أن من حُرم جرعة الأمان المناسبة، لابد أن ينهل أكثر فأكثر من جرعة التوجس، وهذا غير صحيح. فالحرمان من شىء، لا يُنَمّى نقيضه مباشرة، بقدر ما يدفع إلى طلب المزيد منه ويبرر السعى المستمر إليه (إلى الأمان نفسه)، أو إلى بدائله (اللذة). أما فرط التعويض بالنقيض (التوجس)، فينشأ كموقف إيجابى فى ذاته؛ إذ يعتبرمكملا لمراحل النمو البشرى. **والرؤية الصحيحة توصى منه بجرعة مناسبة متراوحة، ثم بشكل أو بآخر متداخلة مع جرعة الأمان الأساسية.**

ولتعميق هذا التحذير، نؤكد ضرورة الانتباه إلى أن " **الألفاظ المحمّلة بجرعة أخلاقية مفرطة** "، ينبغى ألا تشوه احتياجاتنا الطبيعية اللازمة لتحقيق الوجود

النابض. و تناسب الجرعة من كلٍّ، وملاءمة التوفيق، ودقة التبادل بينهما، ثم نوع التفاعل معا وتوقيت ظهور كل منهما، كل ذلك هو الذى يعطى المسيرة الدفع نحو سوائها أو عدمه.

ويجدر أن نعرّف القارئ بهذا المبدع إريك إريكسون Eric Erikson (١٩٠٢ - ١٩٩٤) فهو محلل نفسى (غير مؤهل Lay analyst) مؤلف كتاب Childhood and Society "المجتمع والطفولة"، الذى يمتد بنمو الإنسان فى مراحل متعاقبة طول فترة حياته، والذى يؤكد أن الإنسان خلال رحلة نموه هذه يقع - شعوريا - فى مأزق مفترق طرق بين كل مرحلة ومرحلة. ونتاج هذا المأزق إما أن يكون إيجابيا فيستمر النمو سلسا، وإما أن يكون نتاجا سلبيا فيترك ندبة قد تصبح معيقة فى فترة لاحقة. وما يهمنا – هنا– هو تأكيد أزمة المرحلة الأولى، وهى الأمان الأولى فى مقابل التوجس.

هذا، وقد ذهبت قبل ذلك إلى توضيح هذه الجرعة من الأمان، فى علاقتها بـ"المعنى"؛ وذلك باعتبار أن " **المعنى**" يشير إلى "تناسب كم ونوع المعلومات information، (أى مايصل إلى الإنسان من خلال الحواس، وغيرها، وبجوارها)، تناسبهما مع حاجة الكيان البشرى فى وقت بذاته، بما يشمل الثقة بالحصول عليها". (انظر – أيضا– للكاتب "دراسة فى علم السيكوباثولوجى" هامش ٢٦ ص ٥٧).

ثانيا: عن الإبداع والسيكوباثولوجى

يمر كل فرد من البشر، أثناء نموه بالمواقف الثلاثة التى تمثلها الرباعيات الثلاث، بشكل متتال منتظم. ولكن عند بعض الأفراد، تحدث زيادة فى جرعة التثبيت عند أى موقف منها. وهذا هو الذى ينتج عنه: إما إبداع، كما تجلّى فى الرباعيات الثلاث، وإما مرض مقابل لكل مرحلة، مما يجدر الإشارة إليه كما يلى:

ففرط **الحرمان من الأمان**، ومن ثم **التثبيت الشيزيدى** الذى تبدى فى رباعيات الخيام، يقابله من الأمراض والاضطرابات ما يسمى باضطراب الشخصية الشيزيدية، وأحيانا ما يسمّى الاكتئاب الطفيلى، وغيرها من أنواع اضطرابات الشخصية، حتى يصل الأمر إلى تفسّخها فى صورة الفصام.

وفرط **التوجس والكر والفر**، ومن ثم التثبيت البارنوى الذى تبدّى فى رباعيات

وفرط **التوجس والكر والفر**، ومن ثم التثبيت البارنوى الذى تبدّى فى رباعيات سرور، إنما تقابله اضطرابات الشخصية البارنوية، أو حالات البارانويا، وبعض حالات الإجرام.

وفرط التثبيت عند ثنائية الوجدان وآلام العلاقة الحقيقية الذى أنتج لنا إبداعا متمثلا فى رباعيات جاهين، إنما يقابله ما نسمّية "الاكتئاب الحيوى"، أو "اكتئاب المواجهة".

إلا أن هذه المقابلات لا تعنى التكافؤ، بل إنها تشير إلى روعة الطبيعة البشرية التي تفرز نقائض إيجابية أو سلبية من نفس المصدر، ذلك أن عدم انتظام وتناسب جرعات "المعلومات المؤمّنة، أو المشككة، لا ينتج عنه – بالضرورة – مرض نفسى. بل يمكن أن ننظر فى وجهه الآخر؛ لنجده هو هو، وراء مختلف أنواع الإبداع.

إن هذه الرؤية تشير إلى أن المسار الصحيح للنمو يشمل درجة من عدم التوازن، أى أنه فعل غير هادىء بالضرورة، وأن حالة عدم الاستقرار تحلّ بتوالى دورات النمو: فى الحلم، والإبداع الحياتى والتشكيلي والرمزي جميعا.

خلاصة القول : إن عدم التوازن هو طبيعة الحيوية في كل من المادة الحيّة، والوجود الكامل، وليس معني التأكيد على عدم التوازن أننا نريده، أو نطمئ إلى نتائجه دون تحفظ، ولكن علينا أن نعرف مساراته إلى أعلى فى الإبداع ، أو إلى إسفل فى المرض، ولعل هذه الدراسة تظهر أنه يمكن تصنيف الإبداع - إذا لزم الأمر، وهو غير لازم - إلي تصنيفات وتنويعات ، تكاد تقابل مثيلاتها فى الأمراض النفسية والعقلية، ولكن بمسار آخر ، ونتاج إيجابي آخر.

ملحق [٢]
الرثـــــــاء

نبضة حياة مكثفة.. فى طفرة إبداع سهلة*

لا يستطيع أى منا، يعيش هذه الحياة بمقاييسها العاجزة، وبأدواتها المحدودة، أن يلم بهذه الظاهرة الفريدة (صلاح جاهين). ومهما حاول أحدنا، فكتب، ووصف، ومدح، وغاص، وراجع، ورثى مهما حاول وحاولنا... فلن تسعفنا الكلمات ولو صدقت، كلمات مثل "الوطنية" و "المصرية" و "الفن" و"الإبداع" و "الحب" و "الطفولة"... لن تسعفنا كل هذه الكلمات ومشتقاتها، فى الإلمام **بحقيقة إيقاع تلك النبضة الحيوية التى عبرت سماء حياتنا الغائمة، فى سرعة ثائرة لاهثة، فيما يشبه الطفرة المكثفة لكل حلاوة وصدق وعمق "ما هو إنسان" فينا.**

كنت أعرفه من كلماته، أعرفه أستاذاً لى فى صلب تخصصى النفسى، وكنت أحبه من بعيد لبعيد، وكنت دائماً أحاوره فوق أوراقه، وأعابث كلماته، وأمشى محاذياً خطوط رسومه، وأردد همس أنغامه.. مثلى مثل أغلب مواطنىّ المصريين البسطاء، وغير البسطاء: كلٌ بطريقته.

ثم حدث أن قابلته مصادفة، حين كنا نشترك فى العناية بقريبة عزيزة على كلينا ولم أسمح (ولم يسمح) بأن تتخطى لقاءاتنا هذه الحدود. لكنها كانت فرصة أتسحب فى رحابها؛ لأتعرف عليه من حضوره العيانى، كشخص من لحم ودم، مثله مثل الناس، مثلنا.

وحين ذهبت للقائه أول مرة، كنت فرحا فرح التلميذ، وهو يتلمس مصافحة أستاذه - برغم تقارب عمرينا - وإذابه يفاجئنى جالساً داخل جسده (وكان فى نوبة بدانة مفرطة!!) - وقد غاص وجدانه فى بؤرة نابضة، اجتهدتُ حتى لا تهرب منى فرصة التعرف عليه تحت ظاهر محاولاته للتعامل بسطح ظاهرهِ؛ حيث كان يتكلم بحكمة هادئة، وصوت رتيب، جعلانى أفزع إلى درجة أن أقول فى نفسى: "لا ليس هو". لكن

* نشر أصل هذا الرثاء فى مجلة "صباح الخير" عقب رحيل صلاح مباشرة (لا أذكر التاريخ).

الدقائق مضت، فبدا لى أنه ترك نفسه يطمئن. فجعلت أترقب منتظراً، فسمح لطفله ـ هو هو ـ أن يقفز فى عينيه، فاستطاب الحضور، فأطلقه يعلن "القفشة"، أو "يغمز الغمزة". وراح يقفز من موضوع إلى موضوع، وكأنه يقلب الكراسى أثناء لعبة المحاورة؛ ففرحت حتى رحت أغترف أكثر فأكثر من هذا الوجود الحلو. لكنى ما إن اقتربت أكثر؛ حتى غاص منى إلى مخبئه فى طيات جسده، وقد مسح عن وجهه آثار اللعبة.. فأتراجع مقدرا، منتظراً، مكتفياً.

وهكذا تعرفت عليه شخصيا.

ياه!! لقد كنت أحبه، جدا، فعلا!!!.

أحببته إلى درجة أنى لم أكن أريد الاقتراب أكثر ـ أو لمدة أطول ـ كنت أريد دائما أن أحتفظ بصورته معى، فى جوف وعيى، فى بؤرة حسى. أحتفظ بها، لأستمد منها ما تعد به، وأكثر، حتى أنى قلتها له مباشرة ذات مرة: "... **لست حريصاً على لقائك...، لأنى حريص على أن تظل تفصلنى عنك مساحة ما؛ ينمو فيها كل ما أريده منك"، وما أتصوّره عنك؛** فينظر إلىّ فى موافقة غامضة. ويبدو لى أنه تصنع أنه لم يفهم.

كان فيضا يثرى وعيى بما لا يتطلب منى شد الرحال إلى منبعه، وسط صخور الجنادل. وحين أتذكر ذلك تماما أتساءل:

فلم الجزع لفقد شخصه؟ فأجيب: لعله جزع لتوقف فيضه.

وذات مرة، لمحت ألمه يطل من وراء ظهره. وقد كان يعرف شخصيا أن تقلبات مزاجه قد تصل إلى ما أسماه "الحالة الفرحانقباضية" (بل المرض). لمحتُ مأزقه فلمحنى أراه، فأعلننى أنه: كم هو وحيد، وسط كل هؤلاء الأحباب والأصدقاء والزوجة والأولاد، وكم هو متألم، علي الرغم من الضحكة والنكتة وتواصل الإبداع. وقلت كم أظلمه بإصرارى على رؤية صورته دونه، أليس من حقه كشخص عادى أن "يهمد" قليلا، ولو على حساب إبداعه أحياناً؟. فقلت فى نفسى: "ياحبذا لو أخذ فرصة علاجية حقيقة، بدلا من هذا التسكين ـ طول الوقت ـ والتأجيل بالكيمياء، ومضادات الأمزجة المتقلبة (فى الأغلب)، لكنى سرعان ما رعبت من الفكرة؛ إذ ماذا لو "شفى تماما"؟!!. فكفّ عن الإبداع، والعياذ بالله!!. ويبدو أنه ضبطنى متلبساً بهذه الأمنية العلاجية البديلة، قبل أن أتراجع عنها، فراح يؤكد لى أن المسألة كلها "كيمياء فى كيمياء"، وأن العلاج النفسى ما هو إلا تحصيل حاصل، وأنه يضبط جرعة الكيمياء اللازمة

بإرشادات طبيب زميل طيب، ولم أملك إلا إعلان موافقة ما. لكنى ظللت شاعرا بالتقصير والعجز، واضعاً يدى على قلبى، منتظراً ما لا أحب له، أو لى، حتى حدث ما قدر الله، هكذا "فجأة"، وبقرار صاعق، من مجهول... أو معلوم.

ومرة أخرى: حدثنى هاتفياً يوصينى بصديقه وحبيبه "فؤاد حداد"، أستاذى الآخر الذى تمثل لى حين قابلته: "**ألما خالصا صاغ نفسه فى قالب من الروعه الصابرة المتفجرة فى نبض دافق.** فقلت فى نفسى: إذا كان "صلاح" يثق فى علمى وخبرتى حتى يعهد إلى بتخفيف ألم/آلام، صديقنا "فؤاد" فلماذا تجنب أن يكلمنى بشأن نفسه؟ فاحترمت ذكاءه بعيد النظر، وحمدت له أن جنبنى الوقوع فى مأزق محاولة إطفاء نار هى وقود إبداعه، وضياء حياتنا فى آن.

كان - وما زال - أستاذاً لى: فى صلب حرفتى، وصميم تخصصى. وحين كتبت عن رباعياته مرتين، مرة فيما يتعلق بحالته الفرحانقباضية، والأخرى فى مقارنة نقدية مع رباعيات الخيام، ونجيب سرور، حين فعلت ذلك، كنت أستلهم ما كتب لأتزود بمعارف جديدة، أكثر من محاولتى ترجمة ما كتب، إلى مصطلحات علمية أعرفها. وقد كنت وما زلت، وأنا أدرس لطلبتى الأطباء خاصة، أعلمهم أن يحترموا روعة الحزن وشرف الآلام؛ حتى لا نقع فيما حذرنا "صلاح" منه حين قال:

الحزن ما بقالهوش جلال يا جدع، الحزن زى البرد، زى الصداع.

وحين كان يصعب على طلبتى، تفهم كيف يتضفر الحزن مع المحبة، وكيف يتفجر السماح من جوف الألم (فى حالات تكثيف المزاج المختلطة)، كنت أستشهد بقول أستاذى صلاح: ***وفتحت قلبى عشان أبوح بالألم، ماخرجش منه غير محبة وسماح.***

وحين كنت أريد أن أنبه طلبتى إلى أن "المراهقة" تبدو فى نظر الأهل (فى مصر وما شابهها) كأنها مرض يصيب الأولاد والبنات، وبالتالى "ربنا يشفيهم منه"، وكنت أستشهد بقوله:

البنت فارت والولد خنشر، ياميت ندامه، ألف بعد الشر،

يا ريتها كانت نزلة معوية ، ولاَّ وجع فى البطن يتدبر

كان سهلا..، كانت سهولته تخرج لى لسانها، وتلّعب لى حواجبها، حين أحاول أن أتقمصه فأعجز، وحين أحاول أن أتصور - مثلا - النقلة التالية فى "فزورة" منسابة.

كنت أتصور ـ قبله ـ أن هذه الكلمات العادية، لا يمكن أن تعبر إلا عن معان عادية؟ فإذا بالفكرة الجديدة التى تحملها كلماته العادية تجعلنى أفيق نشطا طازجا على الرغم من صياغتها بألفاظ ليس أسهل منها ولا أبسط؛ ذلك أنها إذ توضع فى سياقها الشعرى توقظ طبقات خامدة من وجود المتلقى (وجودى)، وكأن صبياً ظريفاً يسرق منى ما حرصت على إخفائه عنى؛ خوفاً أو تردداً أو استهانة، يسرقه لى ويعطينى إياه، باستعمال "طفاشة" بسيطة من سلك (عادى) مثنى فى ذكاء.

ولا يتركنا "صلاح" إلا وقد فرض علينا ـ بهذه السهولة ـ معجمه الجديد، فلا نذكر "الباشمهندس"، إلا ونخاف على بيت قديم أن ينهار يوم فرح "نيللى"، ولا نذكر "النجار" إلا ونحن نتصور أن "معزة شقية" يمكن أن تأكل البيت (يا حللى) ـ ولا نتلقى برقية من وكالات الأنباء، إلا وتعبر خلفية وعينا مكتوبة بـ "خط منمنم لولى".

معجم صلاح السهل الممتنع، كان ينحسب إلى عمق وجودنا ليثرينا، بنا، بلا استئذان.

كان شجاعاً. قالها، ومضى. فقد كان يمد يده داخل وجودنا ووجداننا، ليأخذ عينة من نبضنا اليومى، فيرسمها، أو يكتبها، وفى ذلك لم يكن يعتنى أن يعمل "حسابا" لأحد يمكن أن يعوقه؛ فضرب فى كل اتجاه، مصيباً الهدف فى أغلب الأحيان، ولم ينج ظالم، أو متعصب، أو حاكم، أو ريجان، أو قذافى، أو خومينى، أو عقائدى، أو ديماجوجى، من صفعة على قفاه، أو مسلة فى ظهره، أو قرصة أذنه، وفى القليل: دغدغة فى باطن قدمه. وقد ظل مبارزاً شجاعاً (طيباً) فى كل اتجاه، مخترقاً مجاملة الأصدقاء، مخلخلاً إيديولوجية المتجمدين، غير هياب بتهديد بالاغتيال، أو بغضب السلطة / إلا قليلاً. وما زلت أذكر لوحة "انتباه"! وهى تصور انفجار جهاز الأمن المركزى، أبلغ من ألف مقال، وأكثر فائدة من كل قرار وتفسير لما كان.

ثم إنه قد استطاع ـ أخيرا ـ أن يبدع خرجته (في الأغلب!).

، ولكنه لم يستطع أن يموت، فمازال يغنى داخلنا طول الوقت.

ومن أراد أن يعرف ما هو الإبداع صورةً مكثفةً، وما هوالإبداع تنظيماً متضفّراً، وما هو الإبداع سهلاً ممتنعاً، وما هو الإبداع تنويعا على لحن قائم، فليعد إلى إبداع ما أبدع صلاح، وسيجد جديداً فى كل زاوية، جديدا متجددا، أبدا. فكيف تقولون مات؟

نوع واحد من محاولاته رفضته حتى العتاب (بينى وبين نفسى)؛ حين حاول أن "يمثل" أو أن يقدم شخصيا برامج وكأنه "يمثل"، فرحت أقول له (فى نفسى): ما هكذا يا سيدى. فما جسدك وتعبير وجهك الماسح "هنا"، إلا محاولة طيبة من خالقك أن يحد من وهج إبداعك، حتى لا نعشى فيه إذا فاجأنا إبداعك من خلاله دون حجاب.

لماذا تستعمل غطاءك الجسدى، وكأنه أنت؟؟ لماذا التمثيل بالله عليك؟

وبدا لى أنه سمع همستى، فلم يتمادَ فيما ليس هو.

(انتهى المقال)

وبعد

فهل مات صلاح جاهين؟.

لا أظن أن هذه الأحرف الثلاثة (الميم والألف والتاء) يمكن أن تعلن شيئاً نفهمه معاً الفهم ذاته.

فماذا؟

أحسب أن ما بلغنى من خلال غيابه، هو أنه "توقف"، ولم ينته.

توقّف عن غمس سنّه فى سواد القلم، ولكنّ لم ينته من تجديد حياتنا كل يوم، ونحن نتذكره، ونحن نقرأه، ونحن ندرسه، ونحن نعاتبه ، ونحن نحن إلى سماع شدوه .

ملحق [٣]

عديد

العديد فى بلدنا، خصوصا: إذاكان الموت قد اختطف الوالد، يوجّه كثيرا إلى الميت، يعاتبه ـ مثلا ـ لأنه ترك ابنه يتسكع عند خاله، أو يعوله عمه، وهكذا.

وصلاح، على الرغم من جرعة طفولته الغالبة، كان قيمة حياتية والدية داعمة لمن يجرؤ أن ينبض بالحياة كما خلقها الله فيه.

وقد حمدتُ الله أن هذا العديد لم ينشر، على المستوى العام فى حينه، فلا هو شعر عامى ، ولا هو زجل، هو عديد مصرى عاتب، فقط.

فانتهزت فرصة صدور هذا العمل الذى يبدأ به وينتهى به، لألحق به هذا العديد، حيث شعرت أنى مازلت ألومه على رحيله.

كم أنا أنانىّ، هل كان يمكن أن يحتمل أكثر؟

لماذا؟

ياصلاحْ : كانْ لسّـــــهْ
مـاقْدِرْتِشْ تشرب شفطَه كَمَان منْ ألَم الوحَده؟
طبْ واحـــــنا؟
يا صـــــلاحْ:
ليه إنتَ؟! بالذاتْ؟! دلوقتِى؟!
مشْ بدرى ؟
طبْ حـــــتّهْ
طبْ حَـــــبّهْ
طبْ لأّه

(قال يعنى!!)

الطفل، الحلوْ، النغمهْ، السَّكتـــهْ، الهمسهْ،

الراجل، الدّرشْ، الدايرهْ، الهمزهْ، الحكمهْ،

"كـــدَهُـــــهْ؟؟؟!"

يا صلاحْ:

طبْ بُصْ

طبْ ثانيـــهْ

طـــبْ دا انتَ:

يامّا شـــفتْ

يامـــــَا قُلْتْ

....طبْ ليـــه؟.

"كـــدَهُــــهْ؟؟!".

"آه يانـــــى"

طـــبْ روحْ،

لاّ.. لآهْ

ما تْروحشـى.

إزاىْ؟؟؟؟.

ما اعرفْشـى.!!!.

المحتوى صفحة

الجزء الأول: رباعيات الخيام

الجزء الثاني: رباعيات نجيب سرور

الجزء الثالث: رباعيات جاهين

ملاحق الفصل الثانى :

كتب للمؤلف

الكتاب	الناشر	السنة
١- حياتنا والطب النفسى	دار الغد للثقافة والنشر	١٩٧٢
٢- حيرة طبيب نفسى	دار الغد للثقافة والنشر	١٩٧٢
٣ - عندما يتعرى الإنسان		
[صور من عيادة نفسية]	دار الغد للثقافة والنشر	١٩٧٢
٤ - المشى على الصراط [جـ ١] (الواقعة)	دار الغد للثقافة والنشر	١٩٧٧
٥ - المشى على الصراط [جـ ٢] (مدرسة العراة)	دار الغد للثقافة والنشر	١٩٧٨
٦- أغوار النفس		
[شعر بالعامية فى العلاج النفسى]	دار الغد للثقافة والنشر	١٩٧٨
٧ - مقدمة فى العلاج الجمعى	دار الغد للثقافة والنشر	١٩٨٧
٨ - سر اللعبة		
[المتن شعراً : سيكوباثولوجى]	دار الغد للثقافة والنشر	١٩٧٨
٩- دراسة فى علم السيكوباثولوجى		
[شرح على المتن (٨)]	دار عطوة (القاهرة)	١٩٧٩
١٠- حكمة المجانين [طلقات من عيادة نفسية]	دار الغد للثقافة والنشر	١٩٨٠
١١- دليل الطالب الذكى فى علم النفس والطب		
النفسى **الجزء الأول:**		
[محاورات: فى علم النفس]	دار عطوة (القاهرة)	١٩٨٠
١٢- دليل الطالب الذكى فى علم النفس .. والطب		
النفسى **الجزء الثانى:**		
[محاورات موجزة عن الأمراض النفسية]	دار عطوة (القاهرة)	١٩٨٠
١٣- دليل الطالب الذكى فى علم النفس .. والطب		
النفسى **الجزء الثالث:**		
[محاورات موجزة: فى الإنسان والطب عامة]	دار عطوة (القاهرة)	١٩٨٢
١٤- أفكار وأسمار حول القصر العينى	دار عطوة (القاهرة)	١٩٨٢
١٥- البيت الزجاجى... والثعبان[شعر]	جمعية الطب النفسى التطورى	١٩٨٣
١٦- قراءات في نجيب محفوظ	الهيئة العامة للكتاب	١٩٩١

١٧- مثل وموال (قراءة نفسية)		دار الهلال	١٩٩٢
١٨- مراجعات فى لغات المعرفة		دار المعارف	١٩٩٧

كتب أقدم : تقليدية (مشتركة)

١٩- Psychology in Medical Practice	[مشترك]	El-Nasr Modern Bookshop	١٩٦٥
٢٠- مبادىء الأمراض النفسية	[مشترك]	مكتبة النصر الحديثة	١٩٦٥
٢١- تمريض الأمراض النفسية	[مشترك]	مكتبة النصر الحديثة	١٩٦٥
٢٢- علم النفس تحت المجهر	[مشترك]	دار الكتب العلمية	١٩٦٨
٢٣- A. B. C. of Psychiatry	[مشترك]	El-Nasr Modern Bookshop	١٩٧١

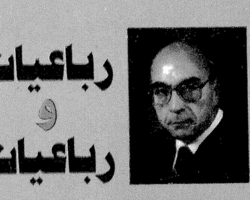
صدر حديثا: (الأعمال المتكاملة)

٢٤- رباعيات ورباعيات		
[دراسة مقارنة :جاهين – الخيام – سرور]	مركز المحروسة	٢٠٠٠
٢٥ - الناس والطريق [١]		
[من تداعيات السيرة الذاتية]	مركز المحروسة	٢٠٠٠
٢٦ - هيا بنا نلعب يا جدى سويا مثل أمس .	مركز المحروسة	٢٠٠٠
٢٧ - ورطة قلم .	مركز المحروسة	٢٠٠٠
٢٨- الجدلية الحيوية ونبض الإبداع.	مركز المحروسة	٢٠٠٠

تحت الطبع: (الأعمال المتكاملة)

(٢٩) الناس والطريق [٢].	مركز المحروسة
(٣٠) استلهام من مواقف مولانا النفّرى	
[بالاشتراك مع د.إيهاب الخراط]	مركز المحروسة
(٣١) المشى على الصراط [جـ ٣]	
[ملحمة الرحيل والعوْد).	مركز المحروسة
(٣٢) روافد المعرفة والثقافة العلمية.	مركز المحروسة
(٣٣) فى النقد الأدبى(٢) إدوار الخراط [يقين	
العطش]. فتحى غانم [الأفيال]. وآخرون.	مركز المحروسة

رقم الإيداع	٤٢٢٤ / ٢٠٠٠
الترقيم الدولى 977-313-035-5	I.S.B.N



هذه باكورة نشر الأعمال النقدية التي أتصور أنها لا تمثل تماماً ما يُعرف بالنقد النفسى.

إن اتفاق مصدرين للمعارف (الأدب والعلوم النفسية هنا كمثال) فى إنارة زاوية أو إضافة معرفة. هو نوع من "المصداقية بالاتفاق". أى أن المصدرين قد يدعمان ما وصلا إليه من إضاءة. وإن اختلفت الأداة، وزوايا الرؤية.

ويتكون هذا العمل من جزأين:

الأول: دراسة وصفية لما أسماه صلاح چاهين بـ "حالته الفرحانقباضية" من خلال رباعياته أساساً.

والثانى: دراسة مقارنة بين رباعيات عمر الخيام، ونجيب سرور، وصلاح چاهين، من زوايا نفسية متعددة من منظور مدارس نفسية مختلفة تركز على مسار النمو النفسى، والثقة الأساسية، والعلاقة بالموضوع (بالآخر).




المحروسة